FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1980

XXVI. ÉVF. JANUÁR–MÁRCIUS 1. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS AZ
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).
Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Pf. 149.

„Conjointure", Chrétien de Troyes regényszerkesztési elvei[1]

HALÁSZ KATALIN

A regénytörténet izgalmas kérdése, hogy a műfaj első klasszikusa, az udvari regény nagy mestere, Chrétien de Troyes milyen képet alkotott magának a regényről mint az elbeszélés egyik lehetséges formájáról,[2] saját maga mit árul el műveiben regényszerkesztési módszereiről, mit tart lényegesnek a regényírás folyamatában. Máris le kell szögeznem, hogy nagyon szűkszavúak az elbeszélés technikájára vonatkozó szövegtanúságok. Ezeket a szövegrészeket két csoportra oszthatjuk: prológusok és a regényen belül elszórt, az írói mesterségre, a mesélés tényére utaló, rövid szerzői megjegyzések. Az utóbbiak közül kevésnek van igazán információs értéke, nagy részük egyszerűen csak sztereotip metanyelvi fordulat.

A prológusok Chrétien regényeinek s általában minden középkori munkának a végsőkig kifaggatott részei, a kutatók felvilágosításokat remélnek ezektől a szerzőre, a mű keletkezési idejére és körülményeire vonatkozóan. Jelen esetben pedig, s nem először a középkorkutatás során, Chrétien regényről alkotott nézeteiről szeretnénk megtudni valamit belőlük. A prológusok elemzése során azonban nem szabad elfelejtenünk, hogy ezek a művek legkevésbé „személyes" részei, mivel a retorikai hagyomány itt érvényesül a legerőteljesebben. A középkori retorika rendkívül keveset törődött az inventio és dispositio szabályaival,[3] az „ordo naturalis" és „ordo artificialis" megkülönböztetésén túl szinte csak a művek bevezetésében alkalmazható néhány toposznak szentelt némi figyelmet.[4] Nagyon kevés azoknak a toposzoknak a száma, amelyek köré egy-egy prológus felépülhet, s így ezek konvencionális jellege még szembetűnőbb. P.-Y. Badel 29 (a XII. század közepétől a XIII. század végéig terjedő időszakból származó) regényből álló

[1] Felhasznált szövegkiadások: CHRÉTIEN DE TROYES, *Erec et Enide.* Mario Roques kiadása Guiot (Bibl. nat., fr. 794) kézirata alapján, (C. F. M. A.), Paris, 1955; *Cligés.* Alexandre Micha kiadása Guiot (Bibl. nat., fr. 794) kézirata alapján, (C. F. M. A.), Paris, 1957; *Le Chevalier de la Charrete.* Mario Roques kiadása Guiot (Bibl. nat., fr. 794) kézirata alapján, (C. F. M. A.), Paris, 1958; *Le Chevalier au Lion (Yvain).* Mario Roques kiadása Guiot (Bibl. nat., fr. 794) kézirata alapján, (C. F. M. A.), Paris, 1960; *Le Roman de Perceval ou Le Conte Du Graal.* William Roach kiadása Bibl. nat., fr. 12576 alapján (Textes Littéraires Français), Droz/Minard, Genève/Paris, 1959. A szövegközi idézetek pontos helyére a mű rövidített címével és a verssorok számával utalunk.

[2] A „roman" etimológiájáról és műfajmegjelölő használatáról lásd ROBERT MARICHAL, *Naissance du roman.* In: *Entretiens sur la renaissance du XIIe siècle.* Mouton, Paris/La Haye, 1968, 449–492.

[3] EDMOND FARAL, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle.* Paris, 1924, 55–60.

[4] ERNST ROBERT CURTIUS, *La littérature européenne et le Moyen Age latin.* (Trad. de l'allemand par Jean Bréjoux.) Presses Universitaires de France, Paris, 1956, 106–110.

corpuson vizsgálta a prológusok jellegzetességeit. Arra a következtetésre jutott, hogy a prológusokban teljes mértékben a retorika az úr, alig lehet olyan kijelentést találni, amely ne lenne közhely.[5] Chrétien prológusainak vizsgálata közben is állandóan figyelembe kell vennünk a retorika erős hatását.

Az *Erec et Enide* és a *Chevalier de la Charrette* bevezetőjének néhány sora alapján a Chrétien-szakirodalomban általánosan elterjedt a „matiere-san-conjointure" megkülönböztetése. A regény e három szintjének tudatos szétválasztását magának Chrétiennek tulajdonítják, s „matiere"-en a regényben elbeszélt történetet, a témát, „san"-on azt a jelentést, azt a tézist, melyet Chrétien ezzel a történettel illusztrálni akart, „conjointure"-ön pedig a regénybeli epizódok elrendezését, a regény megkomponáltságát értik. Meg kell vizsgálnunk, hogy ez a hagyományos értelmezés mennyire fogadható el, és ami sokkal nehezebb problémának tűnik, mennyire jogos ezt a tudatos megkülönböztetést Chrétienre visszavezetni. Lássuk először azokat a részeket, ahol Chrétien ezt a három kifejezést használja:

et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure (*Erec,* 13–14)
Del CHEVALIER DE LA CHARRETE
comance Crestïens son livre;
matiere et san li done et livre
la contesse, et il s'antremet
de panser, que gueres n'i met
fors sa painne et s'antancïon. (*Lancelot,* 24–29)

Tobler–Lommatzsch szerint „matiere" (a *Lancelot* prológusában) 'tárgyat, tartalmat, témát' (= Stoff, Inhalt, Gegenstand), a „san" 'gondolatot, eszmét, ötletet, jelentést' (= Gedanke, Sinn), a „conjointure" 'indíttatást, idítékot, kezdeményezést, alkalmat' (= Anlaß) jelent. Godefroy eltérő jelentést tulajdonít az utóbbinak az *Erec* prológusában: 'következtetés, következmény' (= conclusion, conséquence), ugyanezt a jelentést adja meg Foerster is Chrétien-szótárában: '(vég)következtetés' (= Schlußfolgerung).[6] Mint látni fogjuk, a „san" értelmezésében sem teljes az egyetértés a kutatók között.

W. A. Nitze 1915-ben írt cikkében kétféle jelentést tulajdonít a „san"-nak, az első: egy adott szöveg jelentése, értelmezése, a latin „sensus" megfelelője.[7] A szó ilyen jelentéssel bír Nitze szerint a *Lancelot* prológusában is. Chrétien használja a szót a másik értelemben is: a költő tudása, értelme, tehetsége (*Lancelot,* 23). Ami a „conjointure"-t

[5] PIERRE-YVES BADEL, *Rhétorique et polémique dans les prologues de romans au moyen âge.* Littérature, n° 20, 1975, 92.

[6] WENDELIN FOERSTER, *Wörterbuch zu Kristian von Troyes' sämtlichen Werken.* Abdruck der 2. veränderten Auflage von Hermann Breuer, Halle, 1960; FRÉDÉRIC GODEFROY, *Dictionnaire de l'ancienne langue francaise.* Paris, 1880–1902, Reprint: New York, 1961; TOBLER–LOMMATZSCH, *Altfranzösisches Wörterbuch.* Wiesbaden, 1955–1976.

[7] W. A. NITZE, *Sens et Matière dans les oeuvres de Chrétien de Troyes.* Romania, XLIV (1915–17), 15.

illeti, Nitze a következőképpen értelmezi az *Erec* prológusában: ismert történetből Chrétien által megszerkesztett, megformált új egész.[8]

D. W. Robertson részint vitatja, részint finomítja Nitze értelmezését.[9] Chrétien korának exegéziséből, Alanus de Insulis, Hugh de Saint Victor műveiből indul ki, tehát a korszak latin szóhasználatából. Elsősorban Alanus de Insulis alapján, egy szöveg jelentésében több réteget különböztet meg: „cortex", „nucleus", „pictura".[10] Ezek fogalmi tisztázása után a következőképpen határozza meg a „conjuncturá"-t: különböző forrásból származó elemek, epizódok olyan elrendezése, amely jellemző egy adott szerzőre, s az epizódoknak ez az új sorrendje, szerkezete az elbeszélt történetnek valamilyen igazságmagot, jelentést kölcsönöz.[11] Robertson érvelése nem mond ellent Nitze értelmezésének, inkább csak elmélyíti, s a hagyományos felfogást erősíti.

Lássuk most, hogyan értelmezi Robertson a „san"-t. Ezen a ponton felhasználja Hugh de Saint Victor szövegmagyarázatra vonatkozó leírását is, s arra a következtetésre jut, hogy a *Lancelot* prológusában a „san" (26. sor) nem a mű interpretációjára, mélyebb jelentésére utal (Nitze), hanem a történetből adódó, szembeszökő, evidens jelentésre. A „sententia" (Hugh de Saint Victornál „profundior intelligentia" = „higher meaning, toward which the exposition of a text is directed") megfelelője Chrétiennél az „antancïon" (29. sor). Robertson cikke végén a következőkben foglalja össze mondanivalóját: „It [the poem] had a lying surface meaning *(cortex)* covering an inner truth *(nucleus).* The surface meaning *(cortex* or *sensus)* might be interpreted to reveal a doctrinal truth *(sententia)* which was, in Christian poetry, always an aspect of Charity."[12] A „sensus-sententia", „san-antancïon" megkülönböztetésével Robertson megoldottnak véli a *Lancelot* dedikációjának értelmezését: a témát s az ebből adódó, kézenfekvő jelentést Marie de Champagne javasolta a szerzőnek, de a regény mélyebb, igazi értelme Chrétientől származik. Ha ez a felfogás magának a regénynek az elemzéséből fakad, akkor egyet tudok vele érteni. De itt nem erről van szó. Robertson ezt az értelmezést a prológus szövegéből olvassa ki, tehát Chrétien tudatosan megfogalmazott véleményének tekinti. Azt sem szándékszom vitatni, hogy költőnk ezt gondolta vagy sem, csak azt szeretném bizonyítani, hogy a dedikációban nem ezt a gondolatot fogalmazta meg. Már utaltunk a prológusok — a dedikáció is a prológus egy fajtája — közhely jellegére, ebből következik, hogy a bennük kifejtett gondolatok a legritkább esetben vannak kapcsolatban a regényben elbeszélt történettel vagy a regény jelentésével, ezen ritka kivételek közé tartozik Chrétien *Percevalj*ának dedikációja.[13] Az esetek többségében azonban a regényírás és -olvasás hasznosságát, jogosultságát védelmező egyik toposzt vagy a főúri pártfogó kiválóságának dicséretét tartalmazzák. A *Lancelot* esetében Chrétien először is közli, hogy Champagne úrnője kívánságára fogott a regény megírásához (1—4), majd következik Marie kiválóságának rafinált, indirekt dicsérete, nagyon rövidre fogva (5—20). A dedikációnak ez a része a lehetséges legnagyobb bókkal zárul:

[8] W. A. NITZE, *i. m.,* 16. 1. jegyzet.

[9] D. W. ROBERTSON, *Some Medieval Literary Terminology, with Special Reference to Chrétien de Troyes.* Studies in Philology, XLVIII (1951), 669—692.

[10] D. W. ROBERTSON, *i. m.,* 667.

[11] Uo., 684.

[12] Uo., 691.

[13] P.-Y. BADEL, *i. m.,* 88.

Mes tant dirai ge que mialz oevre
ses comandemanz an ceste oevre
que sans ne painne que g'i mete. (*Lancelot*, 21–23)

Marie inspirációja többet tett a regényért, mint a szerző tudása, értelme („sans") és fáradozása. Ezt a szerénységi formulát természetesen nem vehetjük szó szerint, mint ahogy valószínűleg Chrétien kortársai is annak tekintették, ami. Mint látjuk, szerzőnk ebben a részben a közhelyek világában mozog, ez akkor is igaz, ha ezen az irodalmi konvención belül egyéni hangját érvényre is juttatja, ha a „kötelező" dicshimnuszt és szerénységi toposzt eredeti módon oldja is meg. Elképzelhetetlen számomra, hogy Chrétien, ebben a stílusrétegben maradva, pár sorral később pontosan a fentiek ellenkezőjét állítsa, nevezetesen azt, hogy bár a regény témáját és az ehhez kapcsolódó felszíni jelentést Marie-tól kapta, a mélyebb jelentés, a regény lényege tőle származik, s mindezt olyan megfogalmazásban, amely — Robertson értelmezését elfogadva — pimasz iróniává változtatná az előbbi bókot: „que gueres n'i met / fors sa painne et s'antancïon." (28–29) „Alig" tesz hozzá valamit, csak éppen a lényeget. Ne feledjük, hogy a megrendelő korának egyik legműveltebb asszonya volt, Aliénor d'Aquitaine lánya, s udvara a korszak szinte legfontosabb kultúrközpontja.[14] Ha "antancïon" az adott szövegösszefüggésben jelenthetné azt, amit Robertson szerint jelent, akkor azt, ebben biztosak lehetünk, Marie de Champagne és udvara is megértette volna, s képzeljük el a pártfogónőt és körét egy ilyen csattanójú dedikáció hallatán. Ha elfogadjuk a „matiere" és „san" esetében a 'téma, anyag', illetve 'jelentés' értelmezést, akkor nem fogadhatjuk el az „antancïon" Robertson által javasolt fordítását. Foerster Chrétien-szótárában vagy a Tobler—Lommatzsch-szótárban található jelentés („Anstrengung" 'erőfeszítés'; „Acht, Aufmerksamkeit" 'figyelem') tökéletesen beleillik az egész prológus hangvételébe.

Bárhogyan értelmezték is a kutatók a „matiere-san-conjointure" kifejezéseket, egyikükben sem merült fel, hogy kétségbe vonja a *Lancelot* prológusában közölt tények realitását, vagyis azt, hogy Chrétien a regény témáját, vezérgondolatát valóban Champagne grófnőjétől kapta. Jean Rychner volt az első, aki egy cikksorozatában a *Lancelot* értelmezését a prológus merőben új felfogására alapozta.[15] Ez a felfogás minden eddigivel szöges ellentétben áll. Gondolatmenetének kiindulópontja és lényege az, hogy a dedikáció elejétől végig mondandójában, stílusában az irodalmi konvenció által meghatározott szövegrészlet, így a dedikáció egyetlen kijelentését sem vehetjük objektív közlésnek, az egész résznek egyáltalán nincs információs értéke. Számos filológus figyelmen kívül hagyta, hogy a prológusokat elsősorban a retorikai hagyomány határozta meg, Rychner viszont abszolutizálja konvencionális jellegüket. Ha Rychner gondolatmenetét elfogadjuk, a dedikáció utolsó sorait (24–29) kétféleképpen magyarázhatjuk; a „matiere"

[14] Aliénornak és a champagne-i udvarnak a XII. századi francia irodalomban játszott szerepéről lásd RITA LEJEUNE, *Rôle littéraire d'Aliénor d'Aquitaine et de sa famille.* Cultura Neolatina, XIV (1954), 5–57 és JOHN F. BENTON, *The Court of Champagne as a Literary Center.* Speculum, XXXVI (1961), 551–591.

[15] a) JEAN RYCHNER, *Le prologue du „Chevalier de la charette".* Vox Romanica, 26 (1967), 1, 1–23. b) UŐ, *Le sujet et la signification du „Chevalier de la charrette".* Vox Romanica, 27 (1968), 1, 50–76. c) UŐ, *Le prologue du Chevalier de la Charrette et l'interprétation du roman.* In: *Mélanges offerts à Rita Lejeune.* Gembloux, 1969, II, 1121–1135.

és „san" hagyományos fordítása esetén azt kell mondanunk, hogy Chrétien a pártfogójának a szemébe hazudott, ez viszont Rychner számára is képtelenség; a másik lehetőség az, hogy a kritikus sorra: „matiere et san li done et livre / la contesse" más fordítást keresünk. Ezt az utat követi Rychner. Szerinte a „matiere" és „san" nem tárgyi funkciót tölt be a mondatban, hanem két kifejezés alkotórészei: „doner san de" és „doner matiere de" („inspirálni valakit valamire", „alkalmat adni valamire"). A kritikus rész jelentése így a következőképpen alakulna: „. . .»la comtesse m'en donne à la fois matière et sens«. C'est-à-dire, s'il faut gloser, d'une part: la pière qu'elle exprime *(vialt que romans a feire anpraigne),* étant donné ce qu'elle est et le respect que je lui porte, est une raison suffisante à l'entreprise, la justifie à elle seule, la comtesse me donne lieu de commencer mon roman; d'autre part: cette prière, ce commandement, me donne le discernement nécessaire, ou le talent, m'ouvre l'esprit, me rend capable de composer, m'inspire."[16] Ennek megfelelően a következő sorban a „panser" jelentése is módosulna: J. Frappier és Mario Roques szerint az ige jelentése itt 'veiller à la façon', 'mettre en forme', 'formába önteni', tehát az alkotómunka egyik, mesterségbeli aspektusát jelöli, Rychner szerint az alkotófolyamat egészét.[17] Rychner csak ebben az értelmezésben látja egységesnek a prológus stílusát, az utolsó sorok összefoglalják és a végsőkig fokozzák a dicshimnuszt. Kizártnak tartja, hogy a Marie-nak szánt bóksorozat egy objektív közléssel záruljon.

J. Rychner érvelését J. Frappier cáfolta pontról-pontra.[18] Minthogy a két filológus között lezajlott vita, a prológusból kiindulva, a prológus ürügyén tulajdonképpen a *Lancelot*-interpretációk irányzatainak összecsapása, az ebbe a vitába való belebonyolódás messze vezetne szorosan vett témámtól, így most csak az a cáfolat azon pontjaira utalok, amelyek a 24–29 sorok értelmezésére vonatkoznak. A cáfolat legerősebb, számomra meggyőző érvelése abból indul ki, hogy Rychner a prológus új felfogását kétféle szöveg (Foerster-, illetve M. Roques-kiadás) keverékére alapozza. Hasonló jellegű vitákban meggyőző érvelést nyújtani csak a fellelhető összes variánsra támaszkodva lehet, ez igaz. A probléma jelen esetben a kéziratok közötti választásban s a választás motivációjában rejlik. A prológus a *Lancelot* ránk maradt 6 kézirata közül háromban szerepel: B. N. 794 (Foersternél: C), B. N. 12560 (T), Escurial, M.III.21 (E). Rychner a prológust Mario Roques kiadásában (a Guiot-féle [B. N. 794] kéziraton alapszik) idézi, s csak helyenként választja a T variánsát, s teszi ezt a bizonyítás legkritikusabb pontjain. A 26. sorban C és E „li done"-t ad, egyedül T-ben szerepel „l'en done". A hagyományos értelmezés számára mindkét variáns elfogadható, mivel a „matiere" és „san" mindenféleképpen a Chrétien által megkezdett könyvre vonatkozik, függetlenül attól, hogy a „li livre" meg van-e ismételve vagy sem az „en" névmás formájában. De nem ez a helyzet Rychner interpretációjával: elképzelhetetlen ugyanis, hogy a „la comtesse lui donne occasion et talent" kifejezés kiegészítő nélkül mintegy a levegőben lógjon. Rychner tehát kényszerűségből — és nem az értékei, megbízhatósága alapján[19] — részesítette előnyben ezen a ponton a

[16] J. RYCHNER, *i. m.* (15/a. jegyz.), 20.

[17] J. RYCHNER, *i. m.* (15/a. jegyz.), 21.

[18] JEAN FRAPPIER, *Le prologue du Chevalier de la Charrette et son interprétation.* Romania, 93 (1972/73), 337–377. J. Frappier érvelésében felhasználja Félix Lecoy tömör recenzióját is, amelyet J. Rychner cikkéről adott (Romania, 89 [1968], 571–573.).

[19] A szóban forgó kéziratok értékelését lásd ALEXANDRE MICHA, *La tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes.* Genève, Droz, 1966, 227. és 338.

T-t.[20] És most lássuk J. Frappier további érveit. Rychner mindössze négy példát említ más szerzőktől a „donner à quelqu'un sens de faire quelque chose" fordulatra, s maga is beismeri, hogy ezekben az esetekben is bizonytalan a kifejezés értelme: 'inspirer le désir de' vagy 'rendre capable de'. Ami a „donner matière de" kifejezést illeti, J. Rychner itt is négy példát talált, ismét csak más szerzőknél. Chrétien műveiben sehol máshol nem lelhetők fel ezek a fordulatok. A négy-négy idézett példában a kifejezések kiegészítője mindig infinitivus. De ha el is fogadnánk egyedül helyesnek a T variánsát, a mondatszerkezet az „en" határozói névmással együtt is sántít. Ha nem is teljesen kizárt egy ilyen szerkezet, azt mindenféleképpen el kell ismernünk, hogy nagyon nehézkes.[21] Jean Rychner prológus-felfogását nem fogadhatom el, mivel a kritikus szövegrész nyelvi értelmezése csak egyetlen kéziratra (T) — s nem a legmegbízhatóbbra — támaszkodik, s még ezt a variánst alapul véve is nagyon erőszakolt; egy egyébként világos, tiszta szerkezetű szövegrészt bonyolulttá, homályossá tesz. A Rychner által javasolt fordítás csak sok magyarázó megjegyzéssel válik érthetővé. Tehát a „matiere" és „san" esetében a hagyományos 'regényanyag, regénytéma', illetve 'jelentés, mondanivaló' jelentést fogadom el, különben ügyetlen, homályos nyelvtani megoldást kellene Chrétiennek tulajdonítanom — amire egyébként a legmegbízhatóbb kézirathagyomány a legkevésbé sem jogosít fel —, másrészt a „mesure" nagy költőjéről feltételeznem kellene, hogy pártfogója dicsőítésében odáig megy el, hogy még saját tehetségének, tudásának forrását is benne látja; ezzel különben önmagának mondana ellent, hiszen pár sorral előbb (21–23) pontosan különválasztotta saját tehetségét, tudását, fáradozását és Marie szerepét. Az elmondottakból következik, hogy a „panser" (28. sor) ige a regényanyag megformálására vonatkozhat csak, a következő rész ezt egyértelműen alátámasztja: magyarázó mellékmondat lévén („que" = „car"), a „panser" igét értelmezi: „lui, Chrétien, entreprend de »penser«, car il ne met guère plus dans ce roman que son travail et son application".[22] Bár ott nem fordíthatnánk „mettre en forme" vagy „mettre en oeuvre" fordulattal, érdemes mégis megemlíteni, hogy a „panser" előfordul az *Yvain*ben is hasonló szövegösszefüggésben, olyan részben, ahol Chrétien a regényírás formai, mesterségbeli oldaláról beszél. Az Yvain és Laudine esküvőjét követő ünnepi hangulat leírását azzal hárítja el magától, hogy bármennyit „gondolkodna" is rajta, bármennyi figyelmet szentelne is rá, képtelen lenne visszaadni a jelenetet:

> Molt i ot gent de grant noblesce,
> et molt i ot joie et leesce,
> plus que conter ne vos porroie
> quant lonc tans panssé i avroie;
> einz m'an vuel teire que plus dire. (*Yvain,* 2161–65)

„Panser" itt a szerzőnek egy adott leírás megoldására irányuló szellemi tevékenységét, erőfeszítését jelöli.

[20] J. FRAPPIER, *i. m.* (18. jegyz.), 345.

[21] J. RYCHNER, *i. m.* (15/a. jegyz.), 13–14. és J. FRAPPIER, *i. m.* (18. jegyz.), 357–358. és 362.

[22] J. FRAPPIER, *i. m.* (18. jegyz.), 366.

Összefoglalva tehát a *Lancelot* prológusáról mondottakat, úgy vélem, semmi sem indokolja, hogy kétségbe vonjuk azt, hogy a *Lancelot* témáját valóban Marie de Champagne ajánlotta vagy írta elő Chrétiennek; s hogy a grófnő pontosan Lancelot és Guenièvre szerelmének történetét választotta, már önmagában mutatja, milyen ideál, jelentés megfogalmazását várta szerzőnktől. Ez a történet kiváló anyag a trubadúrok szerelemfelfogásának illusztrálásához, az adott „matiere" már magában hordozza egy adott „san" kibontásának lehetőségét, a kettőt nem kell és nem is lehet szétválasztani. Ha úgy képzeljük el, hogy Marie azt mondta Chrétiennek: „íme egy kelta mese és íme az »amour courtois« doktrínája, a kettőt egyeztesd össze!", akkor valóban nem tudjuk elhelyezni a prológust a mindig szuverén alkotónak mutatkozó Chrétien munkásságában. De ha a kor irodalmi, szellemi áramlataira, a champagne-i udvar légkörére gondolunk, akkor nyilvánvalóvá válik, hogy Chrétien a megadott témából már rögtön tudta, a grófnő és környezete miről is akar tulajdonképpen hallani. Chrétien nem választja szét a témát és jelentést az alkotásban, csak éppen felvillantja ugyanannak a dolognak a két oldalát.[23] Abban viszont tökéletesen igaza van J. Rychnernek, hogy a *Lancelot* nem egyszerűen csak az „amour courtois" illusztrációja, hanem mélyebb, szimbolikus jelentéssel is bír, s a regény mondanivalójának gazdagsága egyedül Chrétien alkotóművészetének köszönhető. Rychner, felfigyelvén a *Lancelot* új, szimbolikus értelmezésének lehetőségére, úgy vélte, hogy ez az értelmezés csakis a prológus újfajta felfogása alapján lehetséges, tehát az ajánlás tiszta, világos szerkezetű szövegének átértelmezéséhez már úgy fogott hozzá, hogy tudta, mivé kell átértelmeznie; a prológus amúgy is minimális információs értékét kell teljesen érvénytelenítenie. Eljárását bizonyos fokig igazolja, hogy hosszú időn keresztül pontosan az ellenkező véglet jellemezte a kutatók *Lancelot*-értelmezését: a prológus soványkа tényközlésére támaszkodva úgy vélték, hogy Chrétien kedve ellenére dolgozott a *Chevalier de la Charrette*-en, mivel az előírt „san" ellentmondott felfogásának.[24] A „matiere"-t és a „san"-t radikálisan különválasztották, a regényanyagtól teljesen idegennek tekintették a mondanivalót. Némely filológus[25] odáig ment ebben a képtelen szembeállításban, hogy azt állította, Chrétien rosszul vagy egyáltalán nem értette meg a legendaanyagot, melyből merített; ennek az anyagnak Chrétien regényeiben, önmagában, nincs koherenciája, nincs jelentése.[26] Mindez azt implikálja, hogy Chrétien műveinek szimbolikus értelmezése nem jogosult. Nyilvánvaló, hogy J. Rychner egy szimbolikus megközelítés során szinte kényszerítve érezte magát arra, hogy értelmezése jogosultságát

[23] Uo., 367.

[24] Az, hogy nem Chrétien fejezte be a regényt, könnyen nyert magyarázatot ebben a koncepcióban, ugyanakkor a másik főérvként szolgált. Tekintve a Chrétien életéről és az alkotás középkori körülményeiről rendelkezésünkre álló adatok rendkívül szegényes voltát, amellett, hogy Chrétiennek elment a kedve a témától, még nagyon sok tényező jöhet számításba, amely arra kényszeríthette Chrétient, hogy műve befejezését Godefroi-ra bízza. Egyébként különösnek tartom, hogy szerzőnk csak akkor lázadt fel a nézeteivel össze nem egyeztethető téma és jelentés ellen, amikor ezt, tehetségének legjavát beleadva, már gyönyörűen kibontakoztatta. Godefroi-ra csak a toronybéli fogság és a Méléagant-nal vívott utolsó küzdelem leírása maradt, s ezt is Chrétiennel egyetértésben végezte el (*Lancelot*, 7102–7107).

[25] GUSTAVE COHEN (*Chrétien de Troyes et son oeuvre,* Paris, Boivin, 1931) az egyik legszélsőségesebb képviselője ennek az álláspontnak, lásd 225–226; 274; 300; 497.

[26] J. FOURQUET (*Le rapport entre l'oeuvre et la source chez Chrétien de Troyes et le problème des sources bretonnes.* Romance Philology, IX [1955–56], 298–312.) egy kettős koherencia – a mítosz és a lovagi ideálok szintjén – érvényesülését vizsgálja a chrétieni regényben. Gondolatme-

pontosan a prológus hagyományos felfogásának határozott elvetésével támassza alá. Úgy véli, hogy a szimbolikus értelmezésre irányuló kísérleteket „zavarta" a prológus,[27] ő ezt a „zavart" igyekszik elhárítani. Meggyőződésem, hogy maga a prológus nem „zavarhat" semmiféle olyan értelmezést, amely elsősorban Chrétien szövegéből indul ki. Ami valóban zavaró lehetett, az nem a prológus, hanem az arra hivatkozó, Foerster-, Cohen-féle „realista" elmélet. Úgy vélem, ha a prológust annak tekintjük, ami, a megrendelőnek szóló dedikációnak, amelynek a végén Chrétien közli olvasóival regénye témáját; s ha igaznak fogadjuk el a szerző közlését, miszerint a grófnő szabta meg ezt a témát, mindez nem gátolhat meg bennünket a regény művészi gazdagságának, árnyalt jelentésének felfedezésében, mint ahogy a téma megrendeltségének elismerése sem jogosít fel arra, hogy Chrétiennél idegenkedést, kedvetlenséget lássunk saját regényével szemben. A *Conte du Graal* prológusa is arról tudósít, hogy Chrétien megrendelésre dolgozott, a témát itt is pártfogójától kapta, ha hinni lehet neki – s ha itt hiszünk, miért ne hinnénk a *Lancelot* esetében –, a Graal meséjét tartalmazó könyv formájában:

CRESTÏENS, qui entent et paine
Par le comandement le conte
A rimoier le meillor conte
Qui soit contez a cort roial:
Ce est li CONTES DEL GRAAL,
Dont li quens li bailla le livre. (*Perceval,* 62–67)

A regény létrejöttében a költő által saját magának tulajdonított szerep, érdem jelen esetben sem nagyobb, mint a *Lancelot*-ban, legfeljebb ott erősebben, tudatosabban kicsinyíti saját szerepét. De a lényeg mindkét esetben ugyanaz: a költő a megrendelőtől kapott anyag megformálásán dolgozik, fáradozik. Nem tartom véletlennek, hogy – bár a *Lancelot*-ban főnévi, a *Perceval*ban pedig igei alakban – szinte ugyanazt a kifejezést használja Chrétien a megformálásra irányuló szellemi erőfeszítés jelölésére: "antancïon, painne" *(Lancelot);* "entent, paine" *(Perceval).* Érdekes módon a *Perceval* esetében senkinek sem jutott eszébe kétségbe vonni a prológusban közöltek igazságát Chrétien alkotói szuverenitásának, a mű szimbolikus értelmezésének védelmében. Pedig ez a dedikáció éppúgy engedelmeskedik a tradíciónak, mint általában a középkori prológusok (evangéliumi szentenciával kezdődik, majd a megrendelő dicséretével folytatódik; a dicsőítés itt sokkal bőbeszédűbb, sokkal inkább hiperbolikus, mint a *Lancelot*-ban; a téma és annak eredete megjelölésével zárul). Igaz, az sem fordult elő, hogy valaki kétségbe vonta volna – a prológusból kiindulva – a költő azonosulását témájával.

A „matiere" és „san" szétválasztását, szembeállítását, ahogy azt a „realista" értelmezés hívei teszik, semmiféleképpen sem fogadhatom el. Más kérdés az, hogy Chrétien tudta, s műveiben ezt néhol szövegszerűen is megfogalmazta, hogy regényei milyen szinteket tartalmaznak. Most már a *Lancelot* prológusától elszakadva, nézzük meg, milyen

netünk szempontjából a tanulmány legfontosabb következtetése az, hogy Chrétien tudatosan őrizte meg a mitológiai szint koherenciáját, bár az „udvari" szintnek alárendelve, s tudatosan építette bele regényeibe a csodálatos elemek hatását.

[27] J. RYCHNER, *i. m.* (15/c jegyz.), 1133.

érveket találunk a vizsgált kategóriák megkülönböztetésére Chrétien műveiben. Hogy a regény anyagát nem azonosíthatta a regény egészével, ez szinte nyilvánvaló, hiszen az elbeszélt események nagy részét nem maga találta ki, források alapján dolgozott. Ezt maga közli olvasóival az *Erec* (13–14), a *Cligés* (18–21), a *Lancelot* (24–27) és a *Perceval* (66–67) prológusában. Az *Yvain*ben a prológus elmarad, „laudatio temporis acti" helyettesíti, így az *Yvain* elején nem történik említés az elbeszélt történet forrásáról; van ugyan egy fordulat, amelyet tekinthetünk az Arthur királyról szállongó legendákra tett halvány utalásnak:

Por ce me plest a reconter
chose qui face a escouter
del roi qui fu de tel tesmoing
qu'an en parole et pres et loing; (*Yvain,* 33–36)

Ez a szóbeli hagyományra tett célzás egyértelműbbé válik a regény epilógusában:

Del Chevalier au lyeon fine
Crestïens son romans ensi;
n'onques plus conter n'en oï
ne ja plus n'en orroiz conter
s'an n'i vialt mançonge ajoster. (*Yvain,* 6804–6808)

Csak zárójelben jegyzem meg, hogy – valószínűleg összefüggésben a prológus elmaradásával – a többi regénytől eltérően, a mű címét az epilógusban közli a szerző. Ugyanúgy, ahogy az *Erec*ét, Chrétien az *Yvain* cselekményét is egy vagy több „conte d'avanture"-ből meríthette, utalásai inkább szájhagyomány útján megismert forrásanyagot feltételeznek. A *Cligés* és a *Perceval* bevezetőjében írott forrásról, könyvről („livre") tesz említést a költő. Szinte lehetetlen arra a kérdésre felelni, vajon Marie de Champagne milyen formában ismertette meg Chrétiennel Lancelot és Guenièvre történetét. A prológusok fent megadott helyeit és a regényekben szétszórt, forrásként szolgáló történetekre tett utalásokat[28] tekinthetnénk csupán írói fogásnak, amely nem takar semmiféle realitást, s csak arra szolgál, hogy a költő szavahihetőségét, az elbeszélt események hitelességét bizonyítsa – egyébként ezek a részek ezt a funkciót is betöltik –, ha a filológia nem mutatta volna ki a Chrétien által elbeszélt történetek kelta párhuzamait. Nem tudjuk, hogy Chrétien pontosan milyen forrásokból dolgozott, de az bizonyos, hogy lovag hősei kalandjainak nagy részét nem ő maga találta ki. Chrétien eredetiségének, művészetének titkát nem a cselekményben kell keresnünk, költőnk sem a fikció eredetiségében látta a regényíró legfőbb erényét; észrevette a legendákban rejlő művészi lehetőségeket, szépséget, de a különböző forrásból származó elbeszéléseket saját koncepciójának megfelelően alakította. Bátran állíthatjuk tehát, hogy tudatosan megkülönböztette regényeiben a cselekmény szintjét, a „matiere"-t; tudnia kellett, hogy mit vett át a hagyományból, prológusai, elszórt

[28] Néhány példa az ilyen típusú utalásokra: *Cligés*, 5744; *Lancelot,* 464; *Yvain*, 2687; *Perceval*, 709, 2722–23, 2807, 3262, 4616–17, 7681.

megjegyzései ezt bizonyítják. Ha meg akarjuk tudni, Chrétien mit tartott a legfontosabbnak írói munkájában, nem a „matiere" körül kell kutatnunk.

Az elbeszélt kalandok valamilyen jelentést hordoznak, amelynek a kihámozása, megértése teljes figyelmet, igazi odaadást követel a hallgatótól, olvasótól. Chrétien a kalandok elbeszélésével nemcsak szórakoztatni kívánja közönségét, hanem ezeken a kalandokon keresztül szívükhöz, eszükhöz is szólni akar. A kétféle regényhallgatás megfogalmazásával Chrétien — közvetve ugyan — a regény két szintjét különbözteti meg. Már említettük, hogy az *Yvain*ben nincs igazi prológus, pontosabban a prológus rejtett, nem a megszokott helyén van (149—172); Chrétien egyik hősével, Calogrenant lovaggal mondatja el azt, amit máskor ő mondott volna el a regény elején.[29] Calogrenant egyik kalandját kezdi mesélni lovagtársainak és a királynőnek, de előtte a következő figyelmeztetést intézi hozzájuk:

. . . or escotez!
Cuers et oroilles m'aportez,
car parole est tote perdue
s'ele n'est de cuer entandue. (*Yvain,* 149—152)

Majd hosszan értekezik a hang útjáról a fültől a szívig. Végül megismétli intelmét saját elbeszélésére vonatkoztatva:

Et qui or me voldra entandre,
cuer et oroilles me doit randre,
car ne vuel pas parler de songe,
ne de fable, ne de mançonge. (*Yvain* 169—172)

Mivel nem mesét, hazugságot, hanem „igazat" akar mondani, a hallgatónak szívből kell figyelnie, hogy megérthesse az igaz történet tanulságát, „üzenetét". Nyilvánvaló, hogy ez az intelem az egész regényre s nemcsak Calogrenant elbeszélésére érvényes. Az *Erec* prológusa egy gyakori toposszal kezdődik: aki valamilyen tudást birtokol, köteles — minthogy Istentől ered minden tudás — azt a többieknek átadni, nem tarthatja meg csak magának (1—8). Igaz, hogy egy gyakori közhelyről van itt szó, de az mégis elárulhat valamit a szerző gondolataiból, hogy a rendelkezésére álló prológus-közhelyek tárházából pontosan ezt választotta. A regényíró „tudása" nem merül ki az izgalmas, szórakoztató kalandok ismeretében (ezt a zsonglőrök, „cil qui de conter vivre vuelent" is tudják, az ő munkájukkal, a „conte d'avanture"-rel állítja szembe a sajátját), ezen kalandok jelentését is tudja, s ezt kell átadnia. A „conjointure" kapcsán még visszatérünk az *Erec* bevezető soraira, most vizsgáljuk meg a *Perceval* prológusának „san"-ra vonatkoztatható részletét:

Ki petit semme petit quelt,
Et qui auques requeillir velt,
En tel liu sa semence espande

[29] PIERRE GALLAIS, *Recherches sur la mentalité des romanciers français du moyen âge.* Cahiers de Civilisation Médiévale, VII (1964), 491.

Que Diex a cent doubles li rande;
Car en terre qui riens ne valt,
Bone semence seche et faut.
CRESTÏENS semme et fait semence
D'un romans que il encomence, (*Perceval* 1–8)

„Crestïens fait semence d'un romans" – a regény – tulajdonképpen igen merészen – az Ige szerepét tölti be: „Némely pedig esék a jó földbe; és mikor kikelt, százannyi hasznot hoza." (Lukács 8,8) A magvető példázatának magyarázata érvényes a *Perceval* prológusára is (vö. Máté 13,23). A prológus evangéliumi ihletése önmagáért beszél, minden különösebb magyarázat nélkül belátható, milyen magasra értékelte Chrétien, milyen tudatosan különböztette meg azt a jelentést, amelyet Perceval kalandjainak elbeszélésén keresztül közölni akart.

És most térjünk vissza a „conjointure" értelmezéséhez. Mint már láttuk, az *Erec* prológusát (1–26) Chrétien arra a toposzra építi, amely szerint a tudás átadása kötelesség. Chrétiennél ez a nagyon elterjedt toposz személyes hangsúlyt nyer azáltal, hogy az írói öntudat, a saját műve halhatatlanságába vetett hit (23–26) szokatlanul erőteljes megfogalmazásával párosul. Tulajdonképpen mi is az a tudás, melyet a szerző birtokol, s amely műve halhatatlanságát biztosítja? A válasz a „conjointure" fogalmában rejlik. Amit Chrétien a saját műve és a „conte" közötti megkülönböztető értéknek, amit az írói alkotás legszemélyesebb részének tart, az a „conjointure", hiszen a regényben elbeszélt történet ismert, közkincs. Ha a „conjointure"-t a tanítás-toposszal összefüggésben nézzük, akkor, a „conte d'avanture"-rel szemben, a történet olyan feldolgozása, amely valamilyen mélyebb jelentéssel bír. Ha a vizsgált fogalmat közvetlen szövegösszefüggésében elemezzük, akkor magára a feldolgozásra, a formára, az elbeszélés technikájára utal:

Por ce dist Crestïens de Troies
que reisons est que totevoies
doit chascuns panser et antandre
a bien dire et a bien aprandre;
et tret d'un conte d'avanture
une molt bele conjointure (*Erec*, 9–14)

d'Erec, le fil Lac, est li contes,
que devant rois et devant contes
depecier et corronpre suelent
cil qui de conter vivre vuelent. (*Erec*, 19–22)

A „bien dire", „bien aprandre" a „molt bele conjointure"-t magyarázza, míg a „depecier", „corronpre" igék a „conte d'avanture"-t jellemzik. A jó megfogalmazás, a megszerkesztettség (depecier = szétdarabol), a hitelesség (corronpre = elront, meghamisít) Chrétien felfogásában a „conjointure" feltételei.

Összefoglalva az eddig elmondottakat, úgy vélem, hogy Chrétien írói mesterségének lényegét a „conjointure"-ben látja, arra büszke, ahogyan egy összefüggéstelen kalandsorozatot meg tud formálni. A Chrétien által létrehozott forma értelmezi a „matiere"-t,

hozza felszínre jelentését. A szerző mesterségbeli tudása, művészete egy olyan szerkezet, egy olyan új egység létrehozására irányul, amely képes az emberről, világról, emberi kapcsolatokról való tudásának, bölcsességének („estuide", „escience") hordozására és közvetítésére.

Amiről a prológusok csak nagyon szűkszavúan beszélnek, arról maguk a művek bőséges felvilágosítást adnak. A „conjointure"-ről sokat árul el Chrétien regényeinek és az adott történetek más feldolgozásainak összehasonlítása. A jelenlegi kutatási eredmények alapján nem tudjuk megmondani, melyek voltak Chrétien közvetlen forrásai, de ismerünk olyan nem francia műveket, amelyek ugyanazt a témát dolgozták fel, mint Chrétien. J. Frappier összevetette az *Erec*et a *Gereint* címet viselő álmabinogival, valamint az *Yvain*t a velszi nyelven írt *Owein és Lunet*tel.[30] Joseph H. Reason szintén foglalkozott – részben R. S. Loomis és J. Frappier eredményeire támaszkodva – az utóbbi két mű összehasonlító elemzésével.[31] Ezek az elemzések rendkívül jelentősek a chrétieni „conjointure" megvilágítása szempontjából. J. Frappier valószínűtlennek tartja, hogy a velszi és ír szövegek Chrétien regényeitől függenének. Meggyőződése, hogy „*Erec* és *Gereint* ugyanarra a forrásra vezethetők vissza, s ez minden valószínűség szerint az a »conte d'avanture«, amelyről Chrétien beszél."[32] Frappier szerint a velszi és ír szövegek hűségesebben követik a közös forrást, s hiányzik belőlük a „conjointure". Miben is látja e két filológus a lényeges különbséget ezen elbeszélések és Chrétien művei között? Mindenekelőtt az epizódok elrendezésében, a regény tudatos, arányos megszerkesztettségében (Frappier, Reason egyaránt kiemelik a chrétieni regény hármas tagolását). Chrétiennél a kalandok sorában bizonyos fejlődést fedezhetünk fel, egyre nehezebb küzdelmekben kell a lovagnak helytállnia, a küzdelmek eredményei pedig egyre fontosabbak, egyre szélesebb körben érvényesek. Chrétien érdeme, hogy a kalandok elbeszélését lélektani elemzéssel kapcsolja össze, a szereplők tettei motiváltak. Így Chrétiennél a különböző kalandok felcserélhetetlenek, egyik epizód logikusan következik a másikból. Csak egy-két példát említek az elmondottak illusztrálására. Az *Yvain* két fontos párbaja más helyen található az *Owein és Lunet*ben: Yvain és Gauvain összecsapása Chrétien regényének utolsó párharca, az új, önmagát, hibáit legyőző Yvain „megméretése" és egyben visszatérése Arthur udvarába. A velszi műben a Gauvainnal való mérkőzés nem töltheti be ezt a nagyon fontos funkciót, mivel a regény elején, Yvain esküvője után, tehát Yvain vétsége előtt található. A Pesme Aventure epizód az *Owein*ben a regény végén, Yvain és Laudine kibékülése után van. Ugyanez az epizód Chrétiennél megelőzi és lehetővé teszi a kibékülést: Yvain legnehezebb küzdelme, győzelme háromszáz rabszolgasorban tartott lánynak adja vissza a szabadságot, tehát ez a kaland jelenti Yvain erőfeszítéseinek csúcsát. Ezután Yvain bátran vállalhatja ismét saját nevét, önmagát és feljogosítva érezheti magát Laudine bocsánatának kikényszerítésére. „The *Yvain* has texture; the *Owein* does not. *Yvain*, most of all, has in the triad principle an iron clad structure protecting the texture" – foglalja össze Reason az összehasonlítás eredményét.[33] Az összehasonlító

[30] *a)* JEAN FRAPPIER, *Chrétien de Troyes*. Hatier, Paris, 1968, 94–95.
b) UŐ, *Études sur Yvain ou le Chevalier au Lion de Chrétien de Troyes*. Paris, 1969, 81–118.

[31] JOSEPH H. REASON, *An Inquiry into the Structural Style and Originality of Chrestien's Yvain*. The Catholic University of America Press, Washington, D. C., 1958, 44–72.

[32] J. FRAPPIER, *i. m.* (30/a jegyz.), 95.

[33] J. H. REASON, *i. m.* 71.

elemzés alapján Frappier és Reason a „conjointure" lényegét az elbeszélés anyagának művészi struktúráltságában, a küzdelmek fokozatosságában, a szereplők tetteinek gazdag motiváltságában látják.

Chrétien prológusaiból csak a művészi megformálás jelentőségének felismerését olvashatjuk ki, s ez is csak nagyon általánosan, áttételesen van megfogalmazva. Vizsgáljuk most meg, hogy Chrétien mit árul el közelebbről a megformálás elveiről, az írói mesterség „fogásairól". Utaltunk már arra, hogy a regényeken belül elszórtan találhatók olyan rövidebb részek, amelyek az elbeszélés módjára tett utalásokként értelmezhetők. Ezeknek az utalásoknak egy része sztereotip fordulat, az író gondolataiból szinte semmit sem árul el: „Et que feroie ge lonc conte? " (*Lancelot,* 1495), „Briemant vos voel dire et conter" (*Erec*, 6392) — és még hosszan sorolhatnám a hasonló példákat. Chrétien mesterségre vonatkozó megjegyzései néhány probléma körül csoportosíthatók: leírás, ismétlés, bizonyos elemek helye az elbeszélésben, az elbeszélés „egyenes útja".

Gyakori, hogy egy-egy nevezetesebb személy, tárgy leírása előtt Chrétien a „megfogalmazhatatlanság, leírhatatlanság" toposzához nyúl, amivel még jobban kiemeli a leírandó személy, tárgy szépségét, rendkívüliségét.[34] S ezen a toposzon belül, közvetett módon, megfogalmazza, hogy a leíráshoz tudás, az alkotó erőfeszítése szükséges:

Or ne porroit lengue ne boche
de nul home, tant seüst d'art,
deviser le tierz ne le quart
ne le quint de l'atornemant
qui fu a son coronemant. (*Erec,* 6640–44)

S ugyancsak az *Erec* koronázási ünnepségének leírása előtt mondja:

ne leirai pas que ge n'an die
selonc mon san une partie. (*Erec*, 6649–50)

A *Cligés*ben Fénice szépségének leírhatatlanságáról szólva:

Car se mil anz avoie a vivre
Et chascun jor doblast mes sans,
Si perdroie gie mon porpans,
Einçois que le voir an deïsse.
Bien sai, se m'an antremeïsse,
Et tot mon san i anpleasse,
Que tote ma poinne i gastasse, (*Cligés,* 2698–2704)

Az *Erec* egyik leírásának hitelességét Macrobiusra való hivatkozással kívánja biztosítani.[35] Bár — E. Faral szerint[36] — a palást leírásával nem találkozhatott szerzőnk Macrobiusnál, a

[34] E. R. CURTIUS, *i. m.,* 196–199.

[35] *Erec,* 6679–81.

[36] EDMOND FARAL, *Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge.* Paris, 1913, 346.

tekintélyre való utalás akkor is becses számunkra, mert azt mutatja, hogy Chrétien szemében az írás, a mesélés „tudomány", amit el kell sajátítani; nem mindegy, hogy ki és hogyan mond el egy történetet. Az Yvain esküvőjének elbeszélésekor használt toposz[37] nemcsak arra példa, hogy Chrétien a megformálást, a leírást hosszas szellemi erőfeszítés eredményének tekinti, hanem arra is, hogy ez a toposz mint válik nála a leírás megkerülésének, elhagyásának eszközévé. A *Cligés*ből vett fenti idézet is már a toposz ilyen alkalmazására példa. Chrétien későbbi regényeiben valóban szembetűnő a hosszú leírások csökkenése az *Erec*hez viszonyítva. E. Faral a *Cligés* egyik megjegyzésében véli megtalálni ennek magyarázatát:

Por tant qu'as plusors despleüst,
Ne vuel parole user ne perdre,
Qu'a mialz dire me vuel aerdre. (*Cligés,* 2320–22)

E. Faral értelmezése szerint a közönség megunta a hosszú leírásokat, az „antik" regények – melyektől Chrétien ezeket átvette – divatja elmúlt, Chrétien tehát a közönség ízlésének engedelmeskedik.[38] Nem óhajtom vitatni Faral értelmezésének jogosultságát, csupán annyit kívánok megjegyezni, hogy a közönség ízlésváltozása – bár nyilvánvalóan hatott Chrétienre – nem adhat kielégítő magyarázatot a vizsgált jelenségre. Faral elszigetelten tanulmányozza a hosszú tárgyleírások csökkenésének problémáját, nem veszi figyelembe, hogy Chrétien elbeszélő technikája nemcsak ezen a ponton változott. A leírások csökkenése sokkal inkább az egész chrétieni regényszerkezet finomodásában, fokozatos kikristályosodásában leli magyarázatát.[39] Még mindig a leírásokhoz kapcsolódva, említésre méltónak tartom a *Perceval* egyik helyét, mivel a középkori retorikák és irodalmi alkotások leírás-felfogására egyáltalán nem jellemző. A középkori művek leírásai – mint ahogy azt P. Zumthor megállapította[40] – sematikusak, jellemvonások felsorolására, halmozására szorítkoznak, leggyakrabban a szépség, gazdagság dicsőítésére szolgálnak; tehát ezek a leírások nem annyira jellemeznek, láttatnak, mint inkább atmoszférát teremtenek, érzelmeket váltanak ki. Chrétienre is ez a leírás jellemző elsősorban. A *Perceval* pár sora arról árulkodik, hogy Chrétien tudatában volt egy másféle leírás lehetőségének is: Perceval olyan élethűen, pontosan írja le Gornemant várát, hogy a legyőzött lovag felismeri Perceval szavai alapján.

En tot le monde n'a maçon
Qui mix devisast la façon
Del chastel qu'il li devisa; (*Perceval*, 2295–97)

Tant que cil ot tres bien et set
Que en liu ou on plus le het
Le velt envoier en prison. (*Perceval*, 2301–2303)

[37] Az idézetet lásd fentebb.

[38] E. FARAL, *i. m.* (36. jegyz.), 346.

[39] A leírások lerövidítésére, megkerülésére utólsó helyek még: *Cligés,* 2721–23, 6297–99; *Yvain,* 1173–76; *Perceval,* 4150–52.

[40] PAUL ZUMTHOR, *Essai de poétique médiévale.* Seuil, Paris, 1972, 352–355.

Ez a fajta, konkrét képet felidéző, plasztikus leírás sem hiányzik teljesen Chrétien regényeiből, gondoljunk arra az ünnepi készülődésre, nyüzsgésre, amellyel Arthur király látogatását várja Laudine várának népe (*Yvain*, 2340–60), vagy Erec fogadására Enide apjának házában (477–500).

A *Perceval* néhány megjegyzése arra világít rá, hogy a hosszú személy- és tárgyleírásokon kívül az elbeszélés mely részeit tartotta még Chrétien lerövidíthetőnek, elhagyhatónak. Perceval küzdelmeinek elbeszélését a szerző a következő fordulatokkal szakítja meg:

Et se combatent par ingal
As espees molt longuement.
Assez vos deïsse coment,
Se je m'en volsisse entremetre,
Mais por che n'i weil paine metre
Qu'autant vaut uns mos come vint. (*Perceval*, 2676–81)

De plus deviser n'en ai cure,
Que paine gastee me samble; (*Perceval*, 3928–29)

Chrétien feleslegesnek véli a párbajok elbeszélésénél a karddal való összecsapás részletes leírását, „qu'autant vaut uns mos come vint". Lényeges változást jelent ez az *Erec*ben vagy az *Yvain*ben követett gyakorlatához képest.

Mint látjuk, a Chrétien elszórt megjegyzéseiből összerakható ars poetica szinte kizárólag negatív jellegű, s ez a továbbiakban is többé-kevésbé így lesz.

Most lássuk, mit mond Chrétien az ismétlésekről. Egy-két megjegyzése alapján azt hihetnénk, hogy mindenféle ismétlés engesztelhetetlen ellensége, de ha ezeket a részeket szövegösszefüggésükben vizsgáljuk, rájövünk, hogy csak bizonyos ismétléseket vet el. Az *Erec*ben mondja:

mes a reconter vos an lais,
por ce que d'enui croist son conte
qui deus foiz une chose conte. (*Erec*, 6272–74)

A hősnő, Enide a regény vége felé elmeséli kalandjait unokahúgának. Chrétien csak akkor szakítja meg az elbeszélést a fent idézett megjegyzéssel, amikor már a lényeget elmondta. Enide elbeszélése nem jelent tökéletes ismétlést, hiszen az eseményeket egy adott szereplő megvilágításában halljuk újra, így ez a részlet a regényen belül értelmezi a regényt. Ha a művekben alkalmazott módszereket vizsgáljuk, akkor azt látjuk, hogy Chrétien igenis felhasználja az ismétlések különböző formáit, de mindig csak azért, hogy a dolgok jelentését árnyalja. Nyilvánvaló tehát, hogy megjegyzései az olyan ismétlések ellen irányulnak, mint amilyeneket például az *Owein* szerzője alkalmaz: a Csodás Forráshoz vezető út elbeszélése háromszor szerepel (Kynon, Owein, Arthur útja egyforma részletességgel van leírva) szinte változtatás nélkül.[41] Erec a regény végén kalandjairól mesél Arthur királynak és lovagtársainak, Erec beszámolójának rövid „vázlatát" Chrétien következőképpen vezeti be:

[41] J. H. REASON, *i. m.*, 51; 59–60.

li reconters me seroit griés,
que li contes n'est mie briés, (*Erec*, 6425–26)

Arthur király megkérdezi Percevaltól, hogyan jutott fegyvereihez, a szerző nem mondja el újra az olvasó által már ismert kalandot:

. . .Et il li conte,
Si come oï avez el conte.
Qui autre fois le conteroit,
Anuis et oiseuse seroit,
Que nus contes de ce n'amende. (*Perceval*, 1380–83)

Találhatunk egy-két olyan megjegyzést is, amelyben Chrétien elárulja, hogy nem mindegy, mikor kerül sor egy bizonyos esemény elbeszélésére, egy személy vagy tárgy leírására.

Qui ci me voldroit apeler
Por quel chose il les fist repondre,
Ne l'en voldroie ore respondre,
Car bien vos iert dit et conté,
Quant. . . . . (*Cligés*, 4574–78)

A *Cligés* bajnokitorna-leírását szakítja félbe ezekkel a sorokkal Chrétien. Az *Yvain* Harpin de la Montagne-epizódjában Yvain megpillant egy várat, közelebb érve látja, hogy a vár környékén minden el van pusztítva:

Assez en orroiz la reison
une autre foiz, quant leus sera. (*Yvain*, 3776–77)

Yvainben, mint ahogy az olvasóban is, felmerül a kérdés, vajon mi okozta ezt a nagy pusztulást. De az olvasó is csak Yvainnel együtt kapja meg a magyarázatot, amikor „leus sera" („eljön az ideje"). Chrétien ismeri az olvasó kíváncsiságát, de nem elégíti még ki, erre megjegyzésével még fel is hívja a figyelmet.

Végül legnagyobb számban olyan megjegyzéseket találunk, amelyek a lényeges elemek kiválasztására, az elbeszélés „egyenes útjára" vonatkoznak:

Mes por coi vos deviseroie
la pointure des dras de soie,
don la chanbre estoit anbelie?
Le tans gasteroie an folie,
et ge nel vuel mie haster;[42]

[42] Csak Guiot-nál szerepel „haster", az összes többi kézirat „gaster"-t ad, lásd az *Erec*-kiadásban M. Roques jegyzetét, 229.

einçois me voel un po haster
que qui tost va par droite voie
celui passe qui se desvoise;
por ce ne m'i voel arester. (*Erec*, 5523–31)

Ezekben a sorokban mintha Chrétien legmakacsabb hősei szólnának, Erec és Lancelot, akik sohasem pocsékolták el idejüket, akik mindig siettek egyenes útjukon, amelyről sohasem tértek le, s éppen ezért váltak ki lovagtársaik közül.[43] Még egy-két példa arra, hogy Chrétien nem akar „letérni a jó útról" („se desvoie") az elbeszélésben:

De la joie assez vos contasse
se ma parole n'i gastasse; (*Yvain*, 2395–96)

Des mes divers don sont servi,
ne por quant se ge nel vos di,
vos savroie bien reison randre;
mes il m'estuet a el antendre. (*Erec*, 6875–78)

Az utóbbi idézet – az *Erec* zárórésze – jól mutatja, hogy ezekkel a közbeszúrásokkal Chrétien egyben mindentudását is érzékelteti; nem azért szakítja meg egy esemény elbeszélését, mert nem tud többet róla, vagy mert nem képes egy leírás vagy egy adott témáról való értekezés kibővítésére, hanem mert nem akarja a lényegről elvonni a figyelmet. A *Lancelot*-ban egy helyütt arról értekezik, hogy az emberek mennyivel könnyebben tesznek rosszat, mint jót, majd a hosszú kitérőt a következőkkel zárja:

De ces deus choses vos deïsse
molt, se demore n'i feïsse;
mes a autre chose m'ator,
qu'a ma matiere m'an retor, (*Lancelot*, 3181–84)

Egyértelmű, hogy regénye anyagát, a cselekményt állítja itt szembe saját eszmefuttatásával, tehát művén belül tudatosan szétválasztja az elbeszélés különböző szintjeit. A hosszú katalógusok is elvonják a figyelmet a regény témájáról, de a XII. századi epikán nevelkedett közönség az elbeszélés bizonyos pontjain (tanácskozás, lovagi torna, ünnepi esemény) várja ezeket. A következő, a *Cligés*ből vett idézet világosan mutatja, hogy Chrétien ismeri ezt a várakozást, de nem hajlandó ennek megfelelni. Az *Erec*ben még találunk katalógusokat, de később Chrétien már feleslegesnek érzi, összeegyeztethetetlennek az egy hős sorsára összpontosító regény követelményeivel. Valóban, a regény az eposzból vette át a személy- és fegyverzetkatalógusokat.

[43] Erre itt nem adok példákat, mert a hősök „egyenes útjat" részletesen elemeztem egy előző cikkemben: *Éjszakai szállás és vendéglátás Chrétien de Troyes regényeiben.* Filológiai Közlöny, XXIII (1977), 1, 18–21.

Cuidiez vos or que je vos die
Por feire demorer mon conte:
„Cil roi i furent, et cil conte,
Et cil, et cil, et cil i furent? (*Cligés*, 4588–91)

Két sor elegendő Chrétiennek, hogy a lovagi tornán összegyűltek előkelőségét és nagy számát érzékeltesse, az „et cil" fordulat ismétlésével pedig ki is gúnyolja a katalógusok egyhangúságát.

Szemben azon helyekkel, ahol Chrétien szükségesnek érzi megmondani, hogy mit szakít félbe, mit hagy el, sokkal kevesebb olyan helyet találunk, ahol a szerző felhívja közönsége figyelmét arra, hogy valamiről részletesebben fog beszélni. Amikor Lancelot először használja bűvös gyűrűjét, Chrétien kötelességének tartja közölni a gyűrű eredetét:

mes cil don plus dire vos doi (*Lancelot*, 2335)

Szintén a *Lancelot*-ból vettem a következő idézetet:

Mes une chose vos cont gié
por ce que rien ne vos trespas, (*Lancelot*, 2988–89)

A *Cligés*ben egy szerelemről szóló hosszú (40 sor) értekezés előtt találjuk a következő sorokat:

Mes volantez an moi s'aüne
Que je dïe reison aucune
Por coi ç'avient a fins amanz
Que sens lor faut et hardemanz
A dire ce qu'il ont an pans,
Quant il ont eise, et leu, et tans. (*Cligés,* 3813–18)

Mindezekből a megjegyzésekből közvetlen modon ugyan nem olvasható ki Chrétien regényszerkesztési felfogása, de azt egyértelműen tanúsítják, hogy szerzőnk szuverén módon kezelte anyagát; ezek a közbeszúrások mind a válogatás tényére, következésképpen Chrétien tudatosságára irányítják figyelmünket. S ennél még többet is elárulnak, ha megvizsgáljuk, milyen szövegösszefüggésben fordulnak elő: leggyakrabban leírások, katalógusok, párviadalok elbeszélése előtt, közben. Az arthuri regény szerkezetében Chrétiennél a hangsúly egyre inkább a kalandok elbeszélésére esik, a részletes leírások, a katalógusszerű felsorolások, hosszú értekezések aránya pedig csökken. Ezek részint a hősénekre, részint az „antik" regényre jellemző elemek, amelyek még az *Erec*ben meglehetősen sok helyet kapnak.

A „conjointure" fogalmának tisztázásával, az elbeszélésre, az írói mesterségre vonatkozó megjegyzések elemzésével nem az volt a célom, hogy a chrétieni regényszerkezet leírásához konkrét kiindulópontokat jelöljek meg, hogy ezekre alapozva meghatározzam Chrétien ars poeticáját, ez reménytelen is lenne pusztán Chrétien egyes szám első személyű megnyilatkozásaiból kiindulva. Célkitűzésem az volt, hogy a klasszikus arthuri

regényforma elemzéséhez az egyik elvi kiindulópontot tisztázzam, nevezetesen Chrétien regényírói szuverenitásának, tudatosságának kérdését. Szerzőnk az ismert legendaanyagot feldolgozva, az antik retorikából, a hősénekből, az „antik" regényből átvett elemeket felhasználva, tudatosan törekedett egy új, tökéletesebb, egyéni forma megteremtésére, a különböző részek arányának kialakítására, arra, hogy csak az kerüljön bele regényébe, aminek funkciója van, hogy ne térjen az elbeszélés „rossz útra", mellékútra, tömören fogalmazva, hogy minél „jobban mondja" történetét. A *Cligés* két sora Chrétien írói hitvallása is lehetne:

Ne vuel parole user ne perdre
Qu'a mialz dire me vuel aerdre. (*Cligés*, 2321–22)

Az olasz nemzeti egység gondolata a Cinquecento nyelvi vitáiban

SÁRKÖZY PÉTER

Az olasz nyelv kérdéséről írt nagymonográfiájában Therèse Lebande-Jeanroy azt kívánta bebizonyítani, hogy a híres Questione della lingua semmikepp sem érdemes arra, hogy a kutatók figyelmét és energiáját lekösse, mert csak a különböző olasz akadémiák megmerevedett pedáns humanistáinak szőrszálhasogatásait tartalmazza, és így tanulmányozása nem járhat semmiféle tanulsággal.[1] Ezzel az állásponttal szemben a modern olasz kultúrtörténészek egyöntetű vélekedése, hogy – mivel a nyelv a nemzeten belüli horizontális és vertikális társadalmi viszonyok és kapcsolatok legkonkrétabb tükrözője – az olasz nemzeti nyelv kialakulásának kérdése, vagyis az olasz nyelv története az olasz kultúra történetének egyik legfontosabb és legjellegzetesebb része, mely ezer és ezer szállal kapcsolódik az egységes olasz állam kialakulásához. Az olasz nyelvtörténet egyik legkiválóbb kutatoja, Bruno Migliorini szerint az olasz nemzeti egységesítési folyamat évszázados elhúzódása és késettsége következtében az olasz nemzeti nyelv kérdése is évszázadokon keresztül húzódó kulturális kérdéssé vált, és csak a XIX. században lesz társadalmi igények tükrözője, míg korábban, a politikai nemzeti egység reményének teljes hiányában a nyelv nem a társadalmi kommunikáció eszközét jelentette, hanem pusztán irodalmi, stilisztikai kérdést, melyben még a nyelvi-grammatikai tartalmak is csak implicit formában szerepeltek.[2] Azaz a Questione della lingua elsősorban nem nyelvtörténeti, hanem kultúrtörténeti kérdés, ahogy Antonio Gramsci figyelmeztet *Börtönfüzetei*nek nyelvvel kapcsolatos jegyzeteiben:[3] „Valahányszor felszínre kerül így vagy úgy a nyelvi kérdés, mindig azt jelenti, hogy más jellegű kérdések sora van feltörőben: az uralkodó osztály kialakulása és terebélyesedése, annak szükségessége, hogy bensőségesebb kapcsolatok alakuljanak ki a vezető csoportok és a népi-nemzeti tömegek között, vagyis, hogy újra kell szervezni a kulturális vezető szerepet. . ."[4] A Questione della lingua története tehát egységes olasz nemzeti történelem és irodalom hiányában nemcsak az olasz nemzeti nyelv kiformálásának lassú folyamatát tükrözi, hanem egyszerre jelenti az

[1] „Tout ce que cet ouvrage espére apporter, c'est donc ceci: la preuve que la question de la langue ne mérite en aucune manière de retenir l'attention des érudits, des critiques littéraires ou des linguistes . . . je voudrais qu'après avoir lu cet ouvrage, chacun fut bien persuadé que l'étude de la question de la langue ne port rien lui apprendre, si ce n'est, peut être au service de la vanité, qu'elle ne mérite, par conséquence, ni une goutte de son encre, ni une minute de son temps." THERÈSE LEBANDE-JEANROY: *La question de la Langue en Italie.* Strasbourg, 1925, 5–6.

[2] BRUNO MIGLIORINI: *Storia della lingua italiana.* Firenze, Sansoni, 1958.

[3] ANTONIO GRAMSCI: *Letteratura e vita nazionale.* Torino, Einaudi, 1949.

[4] ANTONIO GRAMSCI: *Marxizmus–kultúra–művészet.* Budapest, Kossuth, 1965. 183.

olasz irodalom és az olasz nép kultúrtörténetét is. Tanulmányunk a XVI. századi olasz nyelvi vitákat kíséri nyomon, azt a folyamatot, melynek során a nyelvi vita a politikai megosztottság és kiszolgáltatottság véglegessé válása idején magára ölti az egység és az összetartozás érzetét, a virtuális olasz nemzet eszméje őrzőjének szerepét.

Az, hogy Itália a világnak egy elkülönülő, szervesen összetartozó egységét képezi, éppenséggel nem a XVI. században kialakult gondolat, éppúgy létezett a római korban (Cicero *De provinciis consularibus* c. oratiójában), mint a középkori olasz gondolkodásban. Petrarca híres Itália canzonéjának majd Marchiavelli által is idézett, hazaszeretetre indító sorai nem álltak egyedül a Trecento irodalmában, hasonló gondolatokat találhatunk Fazio degli Ubertinél, Francesco di Vannozzónál, a milánói Visconti-udvar költőinél.[5]

Ugyanakkor H. Baron, F. Chabod és F. Gilbert monográfiái óta azonban közismert, hogy az olasz traktátusokban gyakran előforduló nemzet (nazione) és haza (patria) fogalom, valamint Itália szabadságának és függetlenségének felemelő gondolata semmiképp sem azonosítható azzal a nemzet, haza és politikai egység fogalommal, melyek az olasz félszigeten, a közép-európai országokhoz hasonlóan, csak a francia forradalom után, a Risorgimento során szilárdulnak meg és nyerik el máig érvényes jelentésüket.

A XV. századi Itáliában a külső veszély elültével a városállamok signoriákká erősödtek, és ennek következtében az egyes államok egymástól való különbözőségének hangsúlyozása bizonyult erősebbnek az idegenek elleni invektívánál, bár ekkor sem ritka az olyan megnyilatkozás, mint Coluccio Salutatié, aki saját városa dicsőségét úgy méltatja, hogy Firenzét egész Itália megmentőjének nevezi. A Quattrocento során kialakuló, az olasz városokat átfogó humanista szellem pedig egyre általánosabbá teszi azt a vélekedést, hogy Itália a világ kiválasztott vidéke, ahol a tudományok és művészetek virágzása a legjobban van biztosítva, azaz kialakul egy, a közös műveltségre hivatkozó összetartozás-érzet, melyet majd VIII. Károly nápolyi hadjárata fog politikai síkra áthelyezni, illetve a következő évszázad olasz földön dúló háborúi, melyek egész Itália függetlenségének teljes elvesztéséhez vezetnek.

Az összetartozás-érzet fő megnyilvánulása ekkor az idegengyűlölet és a harag lesz azok ellen, akik az olasz félszigetre hívták az idegen, barbár fegyvereket (így főként Ludovico il Moro ellen).[6] Érdekes tényre mutat rá Felix Gilbert Machiavelli-monográfiája utolsó, az *Il Principé*ben jelentkező nemzeti eszmével foglalkozó fejezetében.[7] Pontos filológiai apparátussal bizonyítja, hogy ahányszor csak egy-egy olasz állam léte vagy érdeke veszélyben forgott, mindannyiszor azonnal tápot kapott az a gondolat, hogy annak az államnak bukása egész Itália függetlenségének elvesztéséhez, minden olasz rabságához fog vezetni. Gilbert szerint ez is mutatja, hogy Itália függetlenségének és szabadságának gondolata a Cinquecento során mindig kettős célt szolgált: távol tartani Itáliától a rabló barbár seregeket és ugyanakkor megőrizni az egyes olasz államok közt a

[5] L. OLSCHKI: *Geschichte der neusprachlichen wissenschaftlichen Literatur.* Leipzig, 1922. E. WALSER: *Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance.* Basel, 1932. N. VALERI: *La libertà e la Pace.* Torino, 1942. H. BARON: *A Struggle for Liberty in the Renaissance.* American Historical Review, 1953.

[6] E. HERBST: *Der Zug Karls VIII nach Italien im Urteile der italienischen Zeitgenossen.* Basel, 1911. P. PIERI: *Intorno alla politica estera di Venezia al principio del Cinquecento.* Napoli, 1934.

[7] F. GILBERT: *Nicolò Machiavelli e la vita culturale del suo tempo.* Firenze, 1964. (L'idea del nazionalismo nel Principe, 147—161.).

megelőző században kialakult status quót. Ez magyarázza a kor politikai íróinak elméleti munkáiban gyakran visszatérő, egész Itália szabadságát hirdető retorikus fordulatokat és azt, hogy ezekkel szemben konkrét diplomáciai tevékenységük során a leghidegebb számítással mérlegelik, hogy saját államuk milyen előnyöket szerezhet a többi olasz állam függetlenségének elvesztéséből.

A racionális, pontos politikai számítás azonban arra is ráébreszti a kor legkiemelkedőbb politikai gondolkodóit, Rucellait, Vettorit, Guicciardinit, Machiavellit, hogy a Quattrocento „aranykora" hanyatlásának legfőbb oka a közös itáliai (nemzeti) érdek elé helyeződő partikuláris állami érdek. Ilyen szempontból jelent újat az *Il Principe* utolsó fejezete, mely a barbárok elleni „nemzeti" pátoszon túl, a konkrét politikai cselekvés szintjén fogalmazza meg azt, hogy Itália szabadsága, az olasz államok összetartozása fejezi ki legjobban az egyes államok legsajátabb érdekét is, és ez Gilbert szerint már túllép a korábban is meglevő államszövetség-koncepciókon, már-már azt a nemzeti-egység-gondolatot rejti magában, mely határozottan majd csak a francia forradalom után alakul ki Itáliában.

Ebben a partikuláris érdekeken felülemelkedő egységtudat kialakulásában van nagy szerepe az egységes nyelvfogalom megfogalmazódásának, a közös olasz nyelvről folyó szenvedélyes vitáknak, melyek során a Cinquecento végére megszilárdul az a gondolat, hogy létezik egy egységes olasz nyelv és olasz irodalom, mely minden művelt olasz ember közös öröksége. Bár az egységes olasz nyelv normarendszere nem kevés további vitára adott alkalmat a következő századok során, az egységes olasz kultúra gondolatának kialakulása mindenképp hozzájárult ahhoz, hogy a legvéglegesebbnek látszó megosztottság és idegen hatalmaktól való függőség évszázadaiban se szűnjön meg az a tudat, hogy minden megosztottság ellenére létezik egy virtuális Itália, hogy a szellem és kultúra területén, ahogy a jakobinus Filippo Buonarroti mondja, valóban „minden olasz testvére egymásnak". Ez a gondolat telítődött később társadalmi és politikai tartalmakkal a Risorgimento harcai során. Luigi Settembrini írja élete történetében: „amikor egy nép elvesztette hazáját és szabadságát . . . a nyelv az, mely mindent összefog, így magát a hazát is magában foglalja. (. . .) Így történt Itáliában is. Az első dolog, amit ismét magunkénak akartunk érezni a három évszázados rabság után, a közös nyelv volt, melyet Dante teremtett, melyen Machiavelli írt, melyen Ferruccio beszélt. Tudjátok meg, hány jeles férfiú szentelte életét e közös nyelv tanulmányozásának és gondozásának, hányan tették egész életük céljává, mert a nyelv volt az, amely emlékeztetett a régi nagyságra, a tudásra, a szabadságra. Ezek a tanulmányok nem egyszerűen a kor divatjából származtak, mint ahogy az ostobák képzelik, hanem a nemzeti érzés első megnyilvánulásai voltak."[8]

*

Az olasz nyelv és a Questione della lingua története nagy vonalakban követi azt az igen lassú és ellentmondásos folyamatot, mely során az olasz nemzeti egység megvalósult. A firenzei nyelvjárás kiemelkedése a többi olasz vulgáris nyelv sorából nagyjából megfelel annak a ténynek, hogy a Trecento során Firenze mind a politika, mind a művészetek területén megelőzte a többi olasz városállamot. Amikor a latin nyelvű humanizmus első nagy hulláma után (a tridenti zsinatot követően, amikor a latin egyre inkább a művelt körökben is metanyelvvé válik) a vulgáris olasz nyelv elterjedése és megszilárdulása

[8] LUIGI SETTEMBRINI: *Ricordanze della mia vita.* Milano, 1961, 65.

véglegessé válik, a Trecento firenzei költőinek nyelve lesz az, mely versenyre tud kelni a klasszikus latin auktorok stílusideáljával, saját költői és nyelvi normákat állítva a Quattro- és Cinquecento költői elé.[9]

A Questione della lingua első híres humanista vitája 1435-ben zajlott le IV. Jenő pápa firenzei lakosztályának fogadótermében Florio Biondo, Leonardo Bruni és más humanisták között arról, hogy már az antik Rómában is létezett-e különbség a művelt latin irodalmi nyelv és a beszélt nyelv között, hasonlóan a kor latin és vulgáris költői kétnyelvűségéhez. Ezt 1441-ben a Leon Battista Alberti által szervezett vulgáris költői verseny követi, a *Certame Coronario,* melynek célja, hogy bebizonyítsa az olasz költői nyelvnek a latinnal való egyenrangúságát. Hasonló célt szolgált Lorenzo il Magnificónak Polizianóval összegyűjtetett és Federigo D'Aragonához megküldött költői antológiája, a *Raccolta Aragonese* (1476), valamint Leon Battista Alberti, Poliziano és Lorenzo il Magnifico kommentárjai a vulgáris nyelv fennköltségéről. Így a nagy Quattrocento költők munkássága révén a XV. század végére az olasz—latin irodalmi kétnyelvűségből a költészet és a széppróza területén a vulgáris nyelv kerül ki győztesen. Ezt a győzelmet az 1470 után felvirágzó és egyre tömegesebbé váló könyvnyomtatás elterjedése, mindenekelőtt Aldo Manuzio tevékenysége teszi teljessé, immár „nemzeti" méretekben terjesztve a Trecento és Quattrocento firenzei költőóriásainak művészetét. A Cinquecento költőinek egyik legfőbb törekvése, hogy tudatosan meghódítsák a nemzeti nyelvű irodalom számára a latin költészet addig kizárólagos területeit, így a klasszikus tragédiát (Rucellai *Rosamundá*ja Trissino *Sofonisbá*ja 1516—1526), a hőseposzt (G. G. Trissino: *L'Italia liberata dai Goti*), az oratio műfaját. (Tolomei írja, hogy azért komponálta volna meg a békéről való példabeszédét [1529], hogy megmutassa a világnak, „come questa nostra lingua Toscana era atta ad esprimere altamente e in orazioni tutti i gran concetti, la qual cosa in quei tempi da certi letterati di debile stomaco non era creduta.") Hasonló célt szolgálnak a kor fordításai is, így Annibal Caro *Aeneis*-fordítása, melynek előszava a két nyelv összehasonlításában látja a legnagyobb gyönyört „un certo diletto di far prova di questa lingua colla latina".

A vulgáris nyelv térhódítása tehát véglegessé vált, és ez a tény azonnal magával hozta a nyelvnorma kérdését: a latin nyelvnek teljesen pontos szabályai, költői normái vannak, de milyen normákhoz igazodjon a vulgáris költészet? Bembo *Prose della volgar lingua* c. munkája első könyvének XII. fejezetében mondja az egyik vitázó, Ercole Strozza, hogy amikor latinul ír, biztos szabályok rendezik a gondolatok előadási módját, míg a vulgáris nyelvben nincs semmilyen biztos szabály, és minden tartomány nyelvhasználata annyira eltér a másikától, amennyire különbözik az egyes vidékek földrajzi és társadalmi arculata. Migliorini a nyelvi norma kérdésének felvetődését tartja az egységes nemzeti nyelv gondolatának első, még implicit megnyilvánulásának. Amikor a Quattrocento végén a nyelvi vitákban megfogalmazódik, hogy a nyelv legfőbb értéke a szabályoknak való egyetemes engedelmesség és a szabatosság, egyszersmind az is megfogalmazódik, hogy Itáliában léteznie kell, hogy éppenséggel létezik egy egységes „nemzeti nyelv", melynek szabályait össze kell állítani, hogy ezek szabályozzák az új

[9] G. DEVOTO: *Profilo di Storia linguistica italiana.* Firenze, 1953. B. MIGLIORINI: *i. m.* M. VITALE: *La Questione della lingua.* Palermo, 1960. M. FOGARASI: *Manuale di storia della lingua italiana* I—II. Budapest, 1963. GY. HERCZEG: *Saggi linguistici.* Firenze, 1972.

költői művek születését, illetve az egyre szaporodó irodalmi művek nyomtatásakor alkalmazott ortográfiai eljárásokat.[10]

Az egységes és ideális olasz nyelv szabályai körül bontakoznak ki a XVI. századi Itália leghevesebb vitái, melyek a Questione della lingua talán leggazdagabb korszakát jelentik. Mivel a Quattrocento olasz humanizmusa a Trecento firenzei költőóriásainak nyelvét emelte fel és állította a latin klasszikusok példái mellé, bizonyítva a vulgáris olasz költői nyelvnek a latinnal való egyenrangúságát, a következő század irodalmi és nyelvi vitáinak középpontjába az olasz—latin kétnyelvűség helyett a firenzei és a Firenze-ellenes álláspontok szenvedélyes harca került. Ha a Questione della lingua XVI. századi alakulását közelebbről vizsgáljuk, azonnal kiderül Migliorini tételének valóssága. Ekkor alakult ki ugyanis az olasz nyelvi kérdés két jellegzetes, egészen a XIX. századig érvényes aspektusa, a földrajzi és a temporális kérdés. A kor politikai viszonyainak megfelelően a korban nagyon erős volt és a nyelvi vitákban is tükröződött a partikularis érdekek megütközése, a municipális szemlélet. A különböző nyelvi ideálokat kidolgozó vitázók egy-egy olasz város vagy tartomány nyelvhasználatát (Firenze, Siena, Róma) kívánták egyetemessé tenni, illetve vitatták ellenfelük ilyen irányú törekvését. Másoknál ezzel szemben az ideális nyelv képzete egy-egy meghatározott kor nyelvhasználatához kötődött. A nem egy szempontból romlott állapotban levő beszélt nyelvvel szemben a korábbi évszázadok nagy költőinek szabatosabb nyelvhasználatát tüntették fel követendő példaként. Azaz, míg horizontális szempontból a helyi, városi érdekek ütköztek meg, vertikális szinten egy aulikus arisztokratikus irodalmi nyelvideál ütközött a nyelv naturalista, népi, beszélt nyelvre hivatkozó elméletével. A temporális kérdés a Cinquecento végére a Crusca szótár Trecento költőkre szorítkozó példatárával két évszázadra eldőlt, míg a horizontális kérdés megoldására a XIX. századig kellett várni. Ekkor a Cinquecento során kidolgozott retorikus nyelvi ideál is elveszti érvényét a romantika nép-nemzeti nyelvfelfogásának tömeges méretű elterjedésével egyidőben. Míg a Cinquecento végén egész Itáliára érvényesen elterjed egy arisztokratikus, tudós nyelv normája, azaz a nyelvi egyesítés csak irodalmi és retorikus szinten valósul meg, a XIX. századi nyelvegyesítés egyszerre jelenti a földrajzi és a társadalmi nyelvegyesítést, azt, hogy a nép—nemzet szintjén kell megoldani az olasz irodalom egységét, melyre Manzoni híres regénye, a *Jegyesek* adja az első példát, kiölve az olasz irodalmi nyelvből, ahogy Isaia Graziadio Ascoli mondja, „a retorika évszázados rákfenéjét".

*

Ha a Cinquecento nyelvi vitáinak különböző álláspontjait vesszük szemügyre abból a szempontból, hogy miképp fogalmazódik meg e nyelvi vitákban egy egységes, egész Itáliára érvényes nyelv és ezzel együtt egy egész Itáliára érvényes egységes olasz kultúra érzete, elsőként Dante nyelvi téziseivel kell foglalkoznunk. Nemcsak azért, mert Dante tekinthető az olasz irodalmi nyelv „megteremtőjének", ahogy Petrarca mondja „dux nostri eloquii vulgaris", és mert két elméleti írásában is foglalkozik az egységes nemzeti nyelv kérdésével, hanem mindenekelőtt azért, mert *A népnyelvi ékesszólásról* írt traktátusa csak a XVI. században válik közismertté és a Cinquecento nyelvi vitáinak legfőbb próbakövévé.

[10] G. F. FORTUNIO: *Regole grammaticali della volgar lingua.* Ancona, 1516. F. LUNA: *Vocabulario di cinquemila vocabuli toschi.* Napoli (!), 1536. G. B. GELLI: *Sopra le difficoltà di mettere in regole la nostra lingua.* Venezia, 1551.

Migliorini Dante nyelvkoncepciójának legnagyobb újdonságát abban látja, hogy Dante volt az első, aki egész Itáliára érvényesen tudott gondolkodni és irodalmi nyelvi tevékenységét is egész Itáliára terjesztette ki. A *Conviviót* és a *De vulgari eloquentiát* Dante körülbelül egyidőben írta meg (1303 és 1307 között). A *Vendégség*ben még csak általánosságban veti fel azt a gondolatot, hogy szükség van egy olyan, egész Itáliára kiterjedő nyelvre, mely azok számára is fényt ad, akiknek a régi nap, a latin nyelv nem adott világosságot, ám a *De vulgari eloquentiá*ban már leszűkíti a kérdést, és azt vizsgálja, hogy milyen normáknak kell engedelmeskednie ennek az „odorosa panterának". Itt bővebben nem foglalkozhatunk Dante traktátusával, de fontos rámutatni arra, hogy míg az első könyv első tizenegy fejezetében a nyelvekről beszél, ezt követően — amikor az ékesszólás tanulmányozásába kezd — már nem nyelvet, hanem stílust, olyan irodalmi nyelvet keres, mely kiszűri az egyes tartományok nyelvhasználatából a rossz, az alantas fordulatokat, szavakat. Sorra veszi az egyes nyelvjárásokat, és bár a szicíliai, bolognai, firenzei nyelv esetében lát értékelhető elemeket, ostoba gondolatnak találja, hogy a „volgar illustre" alapja egy meghatározott tartomány nyelvhasználata legyen. Amint az a XIX. fejezetből kitűnik, Dante alapvetően kétnyelvűséget tételez fel: azt, hogy az egyes tartományok egymástól eltérő dialektusai mellett, illetve felett léteznie kell egy olyan emelkedett, irodalmi nyelvnek, mely egész Itáliára érvényes és mindenütt érthető, melynek normája a „discretio", az irodalomhoz méltatlan elemek kiszűrése, és amely Itália minden tartományában egyforma lehetőséget ad a művelt embereknek az irodalom és költészet művelésére és befogadására.

Dante *A népnyelvi ékesszólásról* írt befejezetlen traktátusának számunkra talán leglényegesebb eleme, hogy határozottan szembehelyezkedik a municipális nyelvekkel és partikuláris érdekekkel (XII. fejezet a firenzei nyelv egyeduralmáról). Szerinte a „volgar illustré"-nak nemcsak „illustré"-nak és „cardinalis"-nak kell lennie, hanem egyszersmind „curialis"-nak és „aulicus"-nak is, azaz az egységes olasz nyelv gondolatát egy egységes királyi udvarhoz és egy egész Itáliára egyaránt vonatkozó törvényhozó hatalomhoz köti (más kérdés, hogy ez az univerzalisztikus államesme nem jelent olasz nemzetállamot, hanem a német—római császárság univerzalitását). Dante nyelvi értekezése döntő fontosságú, mert elsőként fogalmazza meg határozott formában azt a gondolatot, hogy Itáliának egységes, minden olasz államra kiterjedő, az egyes olasz kultúrákat összefogó nyelvre és irodalomra van szüksége. Ugyanakkor, mint tudjuk, a mű III. és IV. könyve nem készült el. A csonkán maradt értekezés nem egy félreértésre adott lehetőséget a Cinquecento során, elsősorban azért, mert az értekezést Trissino és vitatársai saját korukra vonatkozóan történelmietlenül közelítették meg. Ennek következménye volt az, hogy a dantei „discretio" (amely elsősorban stílustisztaságot, rostálást jelent), a Cinquecento értelmezésekben vegyítéssé válik, az egyes irodalmi nyelvek legjobb kifejezési módjainak mesterséges elegyítésévé. Hasonlóképp elfeledkeztek arról, mint erre Migliorini figyelmeztet, hogy Dante vadászata az „odorosa panterá"-ra mindenekelőtt nem nyelvteremtést, hanem stíluskeresést jelent, a nyelv irodalmi kifejezőerejének felemelését, a „bello stile"-t célozza.

Az, hogy Dante a Cinquecento nyelvi vitáinak fő résztvevője lett, elsősorban Giangiorgio Trissinónak köszönhető, aki miután szerencsésen felfedezte Dante addig feledésbe merült traktátustöredékének kéziratát (mely később a Bibliotheca Trivulzianába került), 1512-től kezdve több alkalommal mutatta be Dante művét az Orti Oricellariban

és a római pápai udvarban rendezett humanista vitákon, sajátosan értelmezve Dante nyelvkoncepcióját és Dantéval igazolva saját nyelvi és ortográfiai újításait. A nyelvi viták tanulságaképpen adja ki 1524-ben a görög ábécé alkalmazhatóságáról írt episztoláját *(Epistola de le lettere nuovamente aggiunte ne la lingua italiana)*. Az értekezés, melyben az az évben kiadott *Sofonisba* nyomtatásakor alkalmazott grafikai és ortográfiai megoldásokat kívánja igazolni, tulajdonképpen érdektelennek mondható, hacsak az a mozzanat nem hívja fel figyelmünket, hogy Trissino értekezésében mindvégig az „olasz" nyelvről beszél, annak egységes abécéjét és ortográfiáját kívánja meghatározni, illetve megreformálni.

Trissino helyesírási és grafikai újításai, de főképp az az eljárása, hogy Dantéra hivatkozva vitatja a firenzei irodalmi nyelv primátusát, és a vulgáris irodalom nyelvét nem firenzeinek, hanem olasznak nevezi, nagyobb felháborodást váltott ki a politikai hatalmát épp akkor elvesztő Firenze humanistáinak körében (ekkor született meg Machiavelli Dante-dialógusa is). A támadásokra a vicenzai literátor 1528–29-ben az *Il Castellano* c. dialógusában válaszolt. A szerző szócsöve Giovanni Rucellai, a Castel Sant'Angelo várnagya (aki egyébiránt 1525-ben már meghalt). Ő védelmezi meg Trissino ortográfiai újításait és nyelvi téziseit, beláttatva vitapartnereivel, mindenekelőtt a firenzei álláspontot védelmező Sannazaróval, hogy Trissino nem a firenzei nyelv nagyságát és méltóságát vitatta, hanem csak annyit állított, hogy a nagy firenzei költőóriások és az őket követő költők nyelvét nem firenzeinek, hanem „olasz"-nak kell nevezni, mert nem a részfogalom határozza meg a fajfogalmat, hanem az általános a részt. Dantéra és Petrarcára hivatkozik, akik műveiket mindazon emberek számára írták, akik azon a vidéken élnek „che Appenin parte, e il mar circonda e le Alpe".

Trissino ellenfeleinek legnagyobb felháborodását az váltotta ki, hogy a mű végén Sannazaro elismeri Castellano igazát, miszerint azt a nyelvet, melyen Dante és Petrarca írt, nem firenzeinek, hanem olasz nyelvnek kell nevezni, valamint az a megállapítás, hogy a firenzei költők nyelvét könnyebben megértik és utánozzák azok a művelt emberek és költők, akik nem Firenzében, hanem más városokban születtek és éltek, s így nem romlott meg nyelvhasználatuk a firenzei nyelv jelenlegi rossz fordulataitól. Hasonlóképp további éles vitákra adott okot az az értelmezés, mellyel Trissino a dantei discretiót elegyítésnek nevezi. Az egységes olasz költői nyelvet Dantéra hivatkozva az egyes olasz vidékeken kialakult nyelvek legemelkedettebb elemeinek vegyítésével kívánta kialakítani, legfőbb költői példaként a *Divina Commediá*t említve, melyben nemcsak firenzei, hanem más tartományokban és városokban használt kifejezések is gazdagon találhatók („la Commedia istessa il manifesta, sendo piena di vocaboli e di modi di dire di tutta l'Italia, i quali per nessun modo si possono dir fiorentini"). Így kezdődik az évszázadokon keresztül tartó vita a *Commedia* nyelvéről. Elsőként Machiavelli fogja bebizonyítani, hogy Dante költeményének nyelve alapvetően a firenzei nyelvjárás, és ezt fogja majd igazolni a pozitivizmus módszerességével Zingarelli is.[11]

Giangiorgio Trissinónak az olasz nyelv érdekében kifejtett tevékenysége – bár az irodalom szeretete és tisztelete vezette – végeredményben a Cinquecento nyelvi és irodalmi útkereséseinek nem egy zsákutcájához vezetett. Nevéhez fűződik a reneszánsz olasz tragédia és hőseposz szabályainak túlzott kimerevítése, az olasz helyesírás és ábécé körüli eredménytelen viták sora, Dante nyelvkoncepciójának alapvetően téves közvetítése, melyek egyaránt ahhoz vezettek, hogy az irodalom és kultúra világa elkülönüljön a

[11] N. ZINGARELLI: *Dante*. Milano, Vallardi, 1939.

hétköznapok valóságától, s az irodalom nyelve is eltávolodjon a beszélt nyelvektől, tehát végső soron a kulturális és nyelvi arisztokratizmus megnyilvánulásait segítették. Ennek ellenére Trissino életműve igen lényeges szerepet tölt be az olasz nemzetinyelv-koncepció kiformálásában. Ez elsősorban nem ortográfiai újításaival vagy Dante interpretációjával magyarázható, hanem azzal az alapvető fontosságú tettel, hogy elsőként hangoztatta századában az egész olasz félszigetre kiterjedő közös („nemzeti") nyelv fontosságát, és hangsúlyozta a vulgáris irodalmi nyelv alapvetően közös, olasz jellegét. Ebben az állásfoglalásában sokkal többet kell látnunk, mint egyszerű névadást, hisz a Trissino által elsőként megfogalmazott univerzális italianitás-érzet marad a XIX. századig húzódó nyelvi viták egyik vezérfonala, és az „olasz nyelv" terminus használata, bármikor vagy bárkinél merüljön is fel az évszázadok során, egyszersmind kifejezi a nyelv egységesítő-integráló jellegét, a nép-nemzetet összetartó erőt, azaz a leendő olasz nemzet alapelemét.

Trissinót ellenfelei a közös olasz nyelv terminus használata miatt az udvari nyelv, a „lingua cortegiana" képviselői közé sorolták, pedig az udvari nyelv koncepciója sem Trissinóhoz, sem az *Udvari emberről* híres Castiglionéhoz, hanem Vincenzo Collihoz, illetve humanista nevén Calmetához fűződik (1460–1508), aki kilenc könyvben írta meg traktátusát az általa is művelt vulgáris költészetről. A *De Vulgari poesia* szövege teljes mértékben elkallódott, ám Calmeta nézeteit mégis ismerjük, mert Bembo és Castelvetro részletesen ismertetik az Urbinóban lezajlott nyelvi viták során Calmeta által kifejtett álláspontot. Calmeta Bembóhoz hasonlóan az olasz irodalmi nyelv fő példáinak Petrarcát és Boccacciót tartja, ám a nyelv további gazdagítása, kiszélesítése, az emelkedett stílus biztosítása érdekében azt is javasolja, hogy a művelt emberek a római pápai udvar és kancellária nyelvhasználatát kövessék. Innen származik az elnevezés, a „lingua cortegiana", melyet egyébként Calmeta természetes és reálisan létező nyelvnek tartott saját grammatikai és fonetikai rendszerrel. Érdekes továbbá az a mozzanat, hogy Calmeta Dante nézeteinek ismerete nélkül is az egységes lingua cortegiana legfontosabb jellemzőinek az aulikus és kuriális jelleget jelölte meg. Calmetához hasonló álláspontot képviselt Mario Equicola, mantovai hercegi titkár *De natura de amore* c. traktátusában, melyet unokaöccse, Luigi d'Aristotile di Sulmone fordított olaszra, cortegiano nyelvre, követve azt az elvet, hogy a lingua cortegiana ne csak az olasz hercegi udvarokban honos emelkedett fordulatokat egyesítse, hanem egyszersmind azon idegen udvari kifejezéseket is, melyek nem idegenek egyetlen művelt embertől sem, hogy ezáltal is hangsúlyt nyerjen a művelt és a hétköznapi nyelv különbözősége („in questa opera non solo de tutte regioni de Italia vocabuli electi troverai, ma alcuni [benché rarissimi] dal hispano et gallico idioma non alieni, ia per nostri recepuli legerai . . . perocché como nel politico vivere, così nel parlare devemo in qualche parte dal ignorante vulgo esser diversi . . . noi non da'pastori, ma da la città devemo il bel parlare eligere, né seguitare la vitiosa et corrupta consuetudine . . ."). Hasonló álláspontot vannak a lingua cortegiana más képviselői is, így Angelo Collucci di Iesi *(Apologia di Serafino)* és Giovanni Filoteo Achillino *(Annotazioni della volgar lingua)* is.

Bár az udvari nyelv elméletének felállítója Calmeta volt, a közvélemény a lingua cortegiana legfőbb képviselőjének mégis Baldassare Castiglionét tartja. Bizonyos mértékben joggal, hisz az udvari nyelv elmélete a Toszkánán kívül eső észak- és közép-olaszországi hercegi és pápai udvarokban kialakuló tendenciára vezethető vissza, melynek fő célkitűzése az volt, hogy a hercegi udvarokban élő szűk értelmiségi körök részére ki-

alakítson egy összefoglaló és egyszersmind a többi társadalmi rétegtől megkülönböztető kultúrát, életformát és nyelvet. Ennek a kultúrának legpregnánsabb dokumentuma *Az udvari ember,* melyet Castiglione az urbinói udvarban 1507-ben lezajlott viták tanulságaképp írt.

*Az udvari ember*ben a szerző igen nagy tért szentel (I/29–47. fejezet) az udvari ember által használt nyelv leírására (gondosan ügyelve arra, hogy ne használja a lingua cortegiana kifejezést, P. Rajna szerint azért, hogy álláspontját ne azonosítsák Calmeta túlzottan egyoldalú szemléletével). A műben a vitát Federigo kezdi el arról, hogy szabad-e a modern vulgáris nyelvben antik kifejezéseket használni, s hogy megengedett-e a beszélt és írott nyelv tudatos elkülönítése. Ehhez járul Magnifico kérdésfeltevése, hogy a Toszkánában használt nyelv legyen-e az irodalmi és művelt nyelv alapja.

Castiglione nyelvszemléletének alapvető mozzanata a „buon gusto sociale", a társasági jó ízlés, az affektáció kiküszöbölése, az, hogy a nyelv a művelt emberek közti „commercio", az érintkezés eszköze legyen. Ezért javasolja, hogy a művelt nyelvből mihamarabb tűnjenek el az azt nehézkessé tevő archaikus fordulatok, melyeket a spanyol és francia udvari (társasági) nyelv olasztól nem idegen kifejezéseivel lehet helyettesíteni: „Én azt szeretném, ha a mi udvari emberünk mindig olyan módon beszélne és írna, hogy nemcsak Itália összes vidékének legszebb és legelőkelőbb kifejezéseit használja, hanem azokat a spanyol és francia kifejezéseket is, melyeket a közgondolkodás már befogadott" (I/34.). Ez a jövevényszavak felhasználására ösztönző nyelvfelfogás nem irányul a firenzei nyelv elvetésére, inkább annak eklektikus kibővítését célozza, egy olyan nyelvet, mely ha nem lenne maga az antik toszkán nyelv, akkor olasz lenne, gazdag és bőséges („se ella non fusse pure toscana antica, sarebbe italiana, comune, copiosa e varia").

Castiglionénak a Cinquecento nyelvi vitáiban betöltött szerepét elsősorban az teszi fontossá, hogy a nyelvnek igen fontos egységesítő és közvetítő szerepet tulajdonít, hogy az udvari ember tevékenységén át képes összekapcsolni az egyes udvarok művelt tagjait, az arisztokráciát és a művelt polgárok gondolatvilágát, azaz elsőként foglalkozik a nyelv kommunikáció (commercio) jellegével, a különböző társadalmi rétegek közti politikai és társadalmi kapcsolatok létesítésével.

Összefoglalva megállapítható, hogy az udvari nyelv, a lingua cortegiana elmélete a Toszkánán kívül eső hercegi udvarok kulturális-politikai tendenciáját tükrözi, és így szemben állt a firenzei nyelv egyeduralmát képviselőkkel. Az udvari kultúra fennköltt nyelvének képviselői a kiváló irodalmi nyelv kialakítását nem tudták és nem kívánták összeegyeztetni a firenzei nyelvhasználatnak nagyon is az előbeszédhez igazodó gyakorlatával. Inkább a klasszikus latin (Trissino még görög példákat is belekever) nyelvi fordulatait, mondatszerkesztését, szóhasználatát és írásmódját követték, és a rossz toszkán átvételeket az európai udvarokban egyaránt elterjedt jövevényszók fokozott használatával kívánták semlegesíteni. Már De Sanctis figyelmeztetett ennek a tendenciának alapvetően osztályérdekeket szolgáló vonására. Az udvari nyelv álláspontjában egy jól körülírható osztálykultúra kialakítására irányuló törekvés megnyilvánulását látja, mely körülbelül egy fél évszázadon át volt képes meghatározni az olasz kultúrélet fő áramlatait, és így a firenzei és az udvari nyelv közti vitában tulajdonképp két alapvető társadalmi réteg kulturális hegemón törekvése ütközött meg, a firenzei toszkán polgárság alapvetően városi polgári kultúrája a különböző középolasz hercegi udvarokban kialakult arisztokratikus-oligarchikus elit-kultúrával. Így elmondható, hogy az „udvari", a „közös" és az „olasz

nyelv" védelmezőinél egyaránt megtalálható egész Itáliára kiterjedő gondolat legtöbbször nem az egységesítés, hanem a Firenze-ellenség megnyilvánulása volt, a firenzei kultúrfölény semlegesítésére, ellensúlyozására szolgált.

Bizonyos mértékben hasonló indítékokra lehet visszavezetni a kor vitathatatlanul legképzettebb teoretikusának, Pietro Bembónak végül is diadalmaskodó archaizáló nyelvkoncepcióját is. Igaz, nála konkrét Firenze-ellenességről kevéssé beszélhetünk, de az mindenképp sokat mondó tény, hogy Bembo egész irodalmi és elméleti tevékenysége arra irányul, hogy megszabadítsa az „olasz" nyelvet a Toszkánában honos romlott formáktól, és ezzel szemben az olasz irodalmi nyelvet a nagy firenzei Trecento költők nyelvhasználatára vezesse vissza.

Bembo az Aldo Manuzio részére készített *Canzoniere* (1501) és a *Divina Commedia* sajtó alá rendezése (1502), valamint az *Asolani* megkomponálása (1505) után kezd alapvető fontosságú művének, a *Prose della volgar linguá*nak megírásához (1512), mely rendszerességénél, történeti szemléleténél fogva felülemelkedik a század rövidebb lélegzetű nyelvi traktátusain, és az olasz nyelvtörténet egyik legnagyobb és legfontosabb elméleti munkájának számít.

Az első fejezetek a vulgáris irodalmi nyelv kialakulását kísérik nyomon nagy figyelmet szentelve a provanszál költészet itáliai befogadásának, majd az egyes olasz nyelvek különbözőségére mutat rá a szerző, és ismerteti Calmeta egységesítő udvari nyelvről kiformált ideálját. A könyvben szereplő vita egyik résztvevője, Giuliano de'Medici azonban visszautasítja ezt a megoldást, mondván, hogy az udvari nyelv nem tekinthető igazi nyelvnek, mert egy nyelv igazi értékét az adja, hogy hány és milyen képességű írója akadt. Ilyen okfejtéssel jut el a szerző ahhoz a megállapításhoz, hogy az olasz irodalmi nyelv alapjának a két nagy toszkán költő, Petrarca és Boccaccio nyelvhasználatának kell lennie. Ők — mondja a szerző testvére és szóvivője, Carlo Bembo — az *Asolani* megkomponálásakor Pietro Bembo legfőbb példaképei és költői modelljei voltak. Ezen a ponton bontakozik ki a legélesebb vita Giuliano és Carlo között, hogy a jelenkor vagy pedig a Trecento nyelvhasználata szolgáljon-e az irodalmi nyelv normájaként. A *Prose della volgar lingua* II. könyve a Trecento költők firenzei nyelvének stilisztikai elemzését és példáit tartalmazza. (Itt található az a vélekedés is, hogy a költői-nyelvi imitáció során jobb Dantétól eltekinteni, mert Dante olykor „durva" és „nemtelen" kifejezéseket [parole rozze e disonorate] vegyít költeményébe. Ezzel szemben feltétlenül követendő a *Canzoniere* nyelve, rím- és ritmushasználata.) A III. könyv az olasz irodalmi nyelv nyelvtani szabályait sorolja fel, nagy tért szentelve az egyes szabályok *Decameron*- és *Canzoniere*-beli példákkal való illusztrálásának, melyekhez olykor egy-két más Duecento költőtől és Dantétól vett példa is társul.

A *Prose della volgar lingua* tükrében Bembo nyelvi álláspontja alapvetően retorikusnak bizonyul. A nyelvet kizárólag csak mint az irodalom eszközét vizsgálja, az írókat igyekszik arról meggyőzni, hogy műveik alkotásakor a legjobb Trecento költők nyelvi és stilisztikai imitációját kövessék, akárcsak ő az *Asolani* írásakor. Mivel az egyes olasz nyelvek közötti különbségeket meghatározónak és áthidalhatatlannak tartja (I/1. XII.), az egységes irodalmi nyelv szerinte csak úgy valósulhat meg, ha nem egy valamely élő nyelvhasználatot, hanem a Trecento által kifejlesztett irodalmi nyelv szabályait követik a költők. Csak így szabadulhatnak meg az egyes helyi környezetnek a költői nyelvre lehúzó erővel járó hatásától. Így lesz képes az író arra, hogy ne kortársai, hanem az utókor

számára írjon, mert az irodalom „non è destinata alle genti solamente, che sono in vita, quando essi scrivono, ma a quelle ancora, e per avventura molto più, che sono a vivere dopo loro" (I. XVIII.), és nem a sokaság, hanem a kevés kiválasztottak értékítélete avatja az írót igazán művésszé: „Non è la moltitudine quella che alle composizioni d'alcun secolo dona grido et autorità, ma sono pochissimi huomini di ciascun secolo . . .".

Bembo nyelvkoncepciójának alapvető célja, hogy kialakuljon egy olyan egységes olasz nyelvhasználat, mely egybekapcsolja Itália legkülönbözőbb tájainak művészeit, íróit, művelt embereit. Nem vitatja a firenzei nyelv kiválóságát, ám a korban beszélt firenzei nyelvhasználatot alárendeli egy retorikus nyelvi ideálnak, egy meghatározott költői modell követésének, mely minden olasz író számára lehetővé teszi a stílus emelkedettségét, a modern klasszicitást, és egyúttal megvalósuláshoz vezeti az egységes olasz irodalmi nyelv kiformálódását. És, mint tudjuk, ez lesz az a nyelvszemlélet, melyet végül is elfogadnak Itáliában. Ezen archaikus-retorikus nyelv- és irodalomfelfogás teljes elfogadásáig azonban a század végéig kell várni, hisz a koncepció elfogadásában döntő szerepet fog játszani a Bembo által megkezdett petrarkista költészet gyakorlatban megvalósuló nyelvhasználata.

Bembo mellett még egy alapvetően fontos nyelvkoncepciót kell számon tartanunk, mely a korban használatos firenzei nyelvvel szemben a nagy Trecento költők példáját teszi a költői nyelv alapjává, Sperone Speroni *Dialogo delle lingue* (1530) traktátusát, melyben Bembo és a Cortegiano vitázik az olasz irodalmi nyelv szabályairól. Speroni jelentősége a nyelvi vitákban sokkal kisebb, mint a Cinquecento szellemi élete egyéb területeinek meghatározásában. Ellenfelének, Varchinak minden bizonnyal igaza volt, amikor azt mondja, hogy Speronit olvasva nem lehet tudni, hogy dicsérni vagy szidni akarja a firenzei nyelvet. Ugyanakkor Speroni egész tevékenységével hidat képezett Firenze és az északolasz tartományok között, hozzájárult a szellemi összetartozás érzetének megszilárdulásához, valamint Dante irodalmi példakénti felmutatásához. Emellett nem elhanyagolható az a mozzanat sem, hogy mesterét, Pomponazzit követve felülemelkedik a municipális érdekeken, és egy demokratikus nyelvegyesítés lehetőségeit keresi, mely majd csak akkor fog beteljesülni, amikor „a nép is tanulhat és tökéletesítheti magát minden tudományban . . . és így egyaránt jól fog érteni a filozófiához a paraszt és a nemes, a lombard és a római".

A Cinquecento nyelvi vitái a municipális, városi részérdekek egyik ütközési pontját képezték, így természetes, hogy a politikai hatalmát és itáliai befolyását veszélyben érző Firenzében nagy erők összpontosultak a firenzei kultúra itáliai primátusának védelmére. Ez magyarázza a kor firenzei íróinak és politikusainak, köztük Machiavellinek mély felháborodását mindazok ellen, „akik nem átallották elvitatni a firenzei elnevezést", és különféle indokokkal toszkán, udvari vagy olasz nyelvnek jelölték azt az irodalmi nyelvet, melyet a nagy firenzei költők dolgoztak ki halhatatlan műveikben.

Trissino olasznyelv-koncepciójának leghevesebb ellenzője Ludovico Martelli volt (*Epistola del Trissino:* Firenze, 1524). Vitatja, hogy a *De vulgari eloquentia* valóban Dante műve lenne, és épp Dantéra hivatkozva állítja, hogy az irodalmi nyelvnek a korban használatos firenzei nyelvhasználathoz kell igazodnia.

A sienai Claudio Tolomei nyelvről írt vitairataiban (*Il Polito,* 1520, *Il Cesano,* 1527–28) az egész Toszkánára kiterjedő és érvényes firenzei nyelv itáliai elsőbbségét hirdeti („in prosa, in versi, ragionando, disputando, scrivendo de ogni nobile spirito

questa si fiorita lingua toscana sempre mai e si chiami e stimi"). Tolomei nevéhez fűződik annak a gondolatnak első megfogalmazása is, mely majd csak a XIX. században talál visszhangra: az irodalmi nyelv mellett igen fontos, hogy a beszélt nyelvnek is legyen egy egységes normája, az elnevezéseknek és a szavaknak mindenki számára közérthetőknek kell lenniük („le significazioni debbono essere comuni e egualmente a tutto il popolo e al volgo tutto").

A firenzei álláspontok között kell szólnunk Niccolò Machiavelli értekezéséről, a *Discorso o dialogo intorno alla nostra linguá*ról, mely a század nyelvi traktátusainak talán egyik legérdekesebb dokumentuma, a firenzei álláspont egyik leghevesebb apológiája. Ugyanakkor Machiavellit nem lehet a Cinquecento nyelvi vitái aktív résztvevőjének tekinteni, mert a nyelvről írt munkája egészen Bottari 1730-as kiadásáig elfeledetten feküdt a Vatikáni Levéltárban (Manoscr.Vat.Barber.Lat.5368.), és még egy évszázadig is névtelen maradt, hisz szerzője neve indexen szerepelt. Sokáig tartott a vita az olasz kultúrtörténetben afelől, hogy a *Discorsó*t egyáltalán Machiavelli írta-e, és hogy a nyelvi traktátus 1512-ben vagy pedig később, 1525–26-ban keletkezett-e. Az eredetiség kérdése Pio Rajna és Fredi Chiappelli tanulmányai[12] után egyértelműnek látszik, és az is nagyon valószínű, hogy Machiavelli nem Trissino Orti Oricellariban tartott előadásai, hanem ezek és Bembo művének együttes hatására a későbbi időpontban írta meg művét.

Chiappelli 1498-tól kíséri nyomon Machiavelli nyelvhasználatának és a nyelvről vallott álláspontjának alakulását különböző Machiavelli-monográfiáiban, részletesen dokumentálva a különböző történeti és politikai munkák nyelvvel kapcsolatos megállapításait, megrajzolva azt az utat, míg Machiavelli nyelvkoncepciója végső megfogalmazásra kerülhetett a *Discorsó*ban, melyet Chiappelli legújabb könyvében (*Machiavelli e la „lingua fiorentina"*, Edit. Boni, Bologna, 1974) 1525–26-ra datál. Alapvető indítékául Machiavellinek azt a szándékát jelöli meg, hogy Bembo Dantéval szembeni ellenkezését átlépve a *Commedia* szerzőjét is besorolja a firenzei nyelv elsőbbségét bizonyító nagy firenzei költők sorába.

Közismert, hogy a dialógus Machiavelli és Dante között zajlik, melyben a szerző Dantét kárhoztatja, hogy hazájára támadt, és hogy nyelvészeti írásában vitatta a firenzei nyelv elsőbbségét a többi olasz nyelvvel szemben. Chiappelli nagyon szellemes és meggyőző érvelése szerint Machiavelli Dante-ellenessége a dialógusban egy előre kigondolt logikai eljárás első lépcsője, mely során azt kívánja bizonyítani, hogy Dante nyelve nem „olasz", hanem éppúgy a firenzei nyelv, mint Boccaccióé és Petrarcáé. Így a bembói Boccaccio–Petrarca modell kibővíthető Dante egyetemes példájával, mely által a Firenze-ellenes álláspont képviselői elvesztik legfőbb érvüket, és a három firenzei korona által képviselt firenzei nyelv válhat egyértelműen az egész Itáliára kiterjedő olasz irodalmi nyelv egyedül lehetséges normájává. Azaz, a dialógusban Machiavelli támadása a *De vulgari eloquentia* italianitás-tétele ellen csak ürügy arra, hogy a *Divina Commedia* szóhasználatát, melyet Bembo példatárából kizárt, alapvetően a firenzei szóhasználattal azonosítsa és bebizonyítsa, hogy a más dialektusokból átvett szókölcsönzésekkel nem a firenzei nyelv lett „olasszá", hanem az idegen kifejezések épültek be a firenzei nyelvbe, biztosítva annak egész Itáliára érvényes univerzalitását.

[12] FREDI CHIAPPELLI: *Studi sul linguaggio del Machiavelli.* Firenze, Le Monnier, 1952. UŐ: *Nouvi studi sul linguaggio del Machiavelli.* Firenze, 1969. UŐ: *Machiavelli e la „lingua fiorentina".* Bologna, Boni, 1974.

Bembo Dante elleni fenntartasainak elsődleges oka, hogy a *Divina Commediá*ban nem ritka a durva és hétköznapi nyelv kifejezéseinek használata. Látszólag Machiavelli is kárhoztatja ezért Dantét, ám a korholás eredménye végül is az, hogy beláttatja magával Dantéval: épp ezen hétköznapi kifejezések gyakorisága bizonyítja, hogy a költő nagy műve megalkotásakor képtelen volt elszakadni hazája, Firenze nyelvétől („tu non puoi aver fuggito infiniti vocaboli patrii, che non s'usano altrove che in quella"). Nem véletlen, hogy a *Dialógus* azzal zárul, hogy Dante meghallgatva Niccolò érvelését, belátja annak igazát, és elfogadja, hogy a nyelv, melyen írt, csakis firenzeinek mondható: „Udito che Dante ebbe queste cose le confessò vere e si partii, e io mi restai tutto contento, parendomi d'averlo sgannato. Non so già s'io mi sgannero coloro che sono sì poco conoscitori de' beneficii che egli hanno avuti dalla nostra patria, che e' vogliono accomunare con essa lei, nella lingua Milano, Vineggia e Romagna, e tutte le bestemmie di Lombardia."

Chiappelli Machiavellinek ezt a magatartását a *Prose della volgar lingua* 1525-ös kiadására való reagálásával magyarázza. Ezt az időpontot látszik igazolni az a szenvedélyes kifakadás is, mellyel a *Dialogo* elején a szerző azt veti Dante szemére, hogy semmilyen igazságtalanság és üldöztetés nem adhat okot és mentséget arra, hogy a hazával szemben hűtlenek és igazságtalanok legyünk. 1525 októberében Guicciardinihez írt leveléhez hasonlóan azt vallja, hogy épp a szenvedések és üldöztetések idején kell megőrizni a haza szeretetét, mert a haza megtagadása az apagyilkosságnál is súlyosabb bűnnek számít. Azzal vádolja Dantét, hogy az őt ért igazságtalanságok miatt Dante is igazságtalan lett hazájával szemben, igazságtalanul támadja Firenzét a *Commediá*ban, és valótlanul állítja saját művéről, hogy azt nem firenzei, hanem „olasz" nyelven írta. Ezt követően láttatja be Dantéval, hogy az általa használt nyelv a latin, lombard és más jövevényszavak használata ellenére, épp azok firenzeivé való asszimilálása révén, éppúgy a firenzei nyelv, mint Boccacióé vagy Petrarcáé. Machiavelli végső megállapítása — miután sorra veszi a *Commedia* nem firenzei szóhasználatait — az, hogy „nincs olyan nyelv, mely egész Itália közös nyelvének, azaz kuriálisnak lenne mondható, mert mindazon nyelvek, melyek így nevezhetők, példájukat és alapjukat a firenzei íróktól és a firenzei nyelvből veszik."'

Machiavelli traktátusa kulturális és politikai jelentősége mellett nyelvészeti megállapításai miatt is kiemelkedő fontosságú. Machiavelli volt az első Itáliában, aki bebizonyította, hogy az olasz irodalmi nyelv normájának meghatározásában azon morfológiai és fonetikai jegyek a döntőek, melyek alapvetően a firenzei nyelv sajátságai. Azzal a véleményével is teljesen egyedül áll egészen Melchiorre Cesarotti 1785-ben írt nyelvfilozófiai értekezéséig, hogy az idegen, más dialektusokból átvett jövevényszavak alkalmazása nem bontja meg, hanem épp ellenkezőleg, gazdagítja, egyetemes érvényűvé teszi az átvevő nyelvet („è necessario che venghino nuovi vocaboli"), és egy nyelv fejlettségét épp az bizonyítja, hogy képes átvenni és beépíteni saját rendszerébe más nyelvjárások kifejezéseit, szavait.

Machiavelli nyelvészeti bizonyítása végeredményben a firenzei nyelv egyetemes olasz jellegét hangsúlyozza, bár a szerző elsődleges célja a firenzei nyelv becsületének megvédése azon kevéssé becsületesekkel szemben, akik ezt a nyelvet toszkánnak és azon becstelenekkel szemben, akik olasznak nevezik. („Nella qual disputatio considerato come alcuni, meno onesti, vogliono che la sia toscana, alcuni altri, inonestissimi, la chiamano italiana. . .").

A fiorentinitás fokozott kiemelése a *Dialogó*ban első látásra ellentmond az *Il Principe* utolsó fejezetében megfogalmazódó univerzalitást hirdető pátosznak. Ám ahogy Gilbert monográfiája után egyértelműnek látszik, az *Il Principe* utolsó fejezetében megfogalmazott retorikus hazaszeretet nem azonosítható a romantika haza iránti lelkesültségével, hanem végeredményben a firenzei állam modern átalakítását célozza, mely csak egész Itália függetlenségének megóvásával együtt valósítható meg. Hasonlóképp a *Dialogo* firenzeisége sem mond ellent egy általánosabb univerzalitás-gondolatnak, annak, hogy a firenzei nyelv és kultúra váljon az egész olasz kultúra és az egész Itáliára kiterjedő olasz nyelv alapjává. Ahogy B. T. Sozzi írja, Machiavelli fiorentinitása dinamikus fogalom, mely magában foglalja Itáliát is, hasonlóan politikai elképzeléséhez, melyben a városi és tartományi hatalmat az egész félsziget összefogására képes politikai erővé kívánta fejleszteni.[13]

A viták elmélyülésével a firenzei álláspont védelmezői között egyre erősebb lesz az a meggyőződés, hogy a firenzei nyelv egyszerre firenzei és toszkán, egyszerre jelent firenzei és olasz nyelvet, éppúgy, ahogy az attikai nyelv egyszerre volt Athén és az egész görögség irodalmi nyelve. Ennek a gondolatnak megszilárdulása jelenti tulajdonképp az első határozott lépést afelé, hogy a firenzei beszélt nyelv védelmezői a század végén elfogadják a bembói retorikus-archaikus nyelvi norma bevezetését, mely a következő két évszázadban az olasz irodalmi nyelv alapjául a Trecento firenzei költőinek nyelvhasználatát teszi meg.

Siena annektálása (1555) után a firenzei állam Toszkán Nagyhercegséggé alakul, és I. Cosimo érdeke egyre inkább a toszkán univerzalitás védelme lesz a firenzei municipális érdekekkel szemben. Ilyen szellemben alapíttatja meg 1541-ben az Accademia Fiorentinát, és kéri fel a Akadémia tudósait, Gellit, Lenzonit, Giambullarit és Varchit egy firenzei grammatika megírására. Az egyre inkább akadémikussá merevülő toszkánai szellemi életben Bembo századelőn kialakított nyelvideálja látszik a legbiztosabb modellnek, és a kor költészetére jellemző petrarkista imitáció is nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy az imitáció a költői eszközök és témák alkalmazásán túl kiterjedjen a nyelvhasználat egész területére. A bembizmus a század végén Leonardo Salviati életművén át (*Degli avvertimenti della lingua sopra il Decamerone,* 1584–1586) kerül a Crusca Akadémia szellemi tevékenységének középpontjába, és lesz az 1612-ben megjelenő Crusca *Nagyszótár* nyelvi normáinak és példatárának alapja, az olasz irodalmi nyelv kánonjaként a Trecento firenzei költőinek nyelvhasználatát jelölve meg.

A Crusca Akadémia és a Crusca *Nagyszótár* létrehozásával és egész itáliai befolyásával véget ért a vita az egységes olasz irodalmi nyelvhasználat kérdéséről. Ettől kezdve legyen szó akár a firenzei, akár a toszkán, akár az olasz nyelvről, ezen mindenki egyaránt a firenzei költőóriások által használt nyelvet és nem a korban használt firenzei vagy más dialektust érti. Így a Cinquecento végére Itáliában kialakult egy, az összes olasz írót, művészt, értelmiségit összekapcsoló nyelv, mely bizonyos mértékben (épp kiterjedtségénél fogva) már-már nemzeti nyelvnek is lenne nevezhető, ha valamely kapcsolata lett volna a szélesebb értelemben vett nép-nemzettel. Ám ennek a művelt irodalmi olasz nyelvnek éppúgy nem volt semmi kapcsolata a szélesebb társadalmi rétegekkel, mint az előző században a humanista latinnak; ennek az egységes olasz nemzeti nyelvnek célja nem az egész olasz nép egyesítése, hanem csak a legszűkebb értelmiségi rétegek összefogása és mesterséges elkülönítése volt a társadalom egyéb rétegeitől. A következő két évszázad

[13] B. T. SOZZI: *Aspetti e momenti della Questione della lingua.* Padova, 1955.

nyelvi vitái épp ezért olyan irányban fognak elindulni (túl a pedantizmus és a firenzeiség támadásain), hogy ezt az akadémikus olasz kultúrát miként lehetne kiszélesíteni valóban nemzeti kultúrává, az akadémikus-eruditív nyelvet egy egész Olaszországra kiterjedő, minden társadalmi réteget összefogó nemzeti nyelvvé. Ám ezt az igényt csak az olasz felvilágosodás legkiválóbb képviselői, az Il Caffè köré tömörült írók fogják csak konkrét célkitűzésként megfogalmazni, és újabb fél évszázadra lesz szükség, hogy a romantika nemzedéke (Il Conciliatore köre) és Alessandro Manzoni az irodalomban is diadalra juttassa azt a nemzeti nyelvet, mely megfelelt a Risorgimento során kialakult olasz nemzet eszméjének és gyakorlati igényeinek.

Az addig elmondottakban azt a folyamatot igyekeztünk érzékeltetni, melynek során a Cinquecentóban a különböző nyelvi, politikai álláspontok éles ütközése közepette kialakult az az igény és általános vélekedés, hogy szükség van egy olyan egységes nyelvre, irodalomra és kultúrára, mely a politikai megosztottság idején is képes összefogni egész Itália művelt és tudós embereit. Bármely nyelvi álláspontot vizsgáljunk is, legyen az a firenzei, a toszkán, az udvari vagy az olasz, az archaikus vagy a beszélt nyelv álláspontja, mindegyikben megtalálható az a közös vonás, hogy az adott nyelvi ideál képviselői egész Itáliára kiterjedő érvénnyel kívánják kidolgozni és elfogadtatni saját nyelvi álláspontjukat. Így a Cinquecento végére kialakul egy virtualis nemzetinyelv-fogalom, mely megfelel annak a virtuális nemzetfogalomnak, melyet a kor gondolkodói kialakítottak politikai és elméleti műveikben. Lényeges kiemelni, hogy a nyelvi vitákban vitatott, majd a megszilárduló közös olasz irodalmi nyelv nem a társadalmi kommunikáció eszközeként értelmezett nyelv volt, hanem a nyelvnek egy kifinomult, irodalmi változata, stílus volt. Ezzel magyarázható, hogy míg a konkrét nyelvhasználat terén az egyes álláspontok képviselői közt az eltérések szinte elenyészőek voltak, a nyelvmodell kérdésében a legeltérőbb megoldások ütköztek meg Bembótól Trissinóig, Tassótól Cesarottiig, hisz minden vitázó a saját stíluseszméjét, saját költői nyelvhasználatát kívánta az általános irodalmi modell szintjére emelni.

Így tartott négy évszázadnál tovább a vita, hogy az olasz nyelv érvényes normája alapjául melyik dialektus szolgáljon, hogy a leendő olasz nemzet nyelve a firenzei legyen-e, vagy pedig az egyes dialektusok legjobb kifejezéséiből mesterségesen összeállított közös nyelv. Közismert, hogy az évszázados vita győztese épp a Cinquecento által kodifikált nagy hagyományai miatt végül is a Firenzében beszélt népnyelv lett, hogy a mai olasz nyelv fonológiai és morfológiai jegyei jellegzetesen firenzeiek, azok, amelyeket a Cinquecento grammatikusai kanonizáltak a Crusca szótárban. Ennek ellenére, mint Migliorini mondja, a mai olasz nyelvnek csak fonetikai és morfológiai jegyei és nem története tekinthető firenzeinek, az olasz nyelv története éppúgy olasz, ahogy olasz a firenzei Dante *Divina Commediá*ja, ahogy — Migliorini példázatával — a Toszkánában születő Tiberis sok tartományon keresztül haladva végül is olasz folyóként ér a tengerbe. A nyelvi viták tanulsága pedig az, hogy míg a Cinquecento legnagyobb kérdése a firenzei és az olasz álláspontok ütközése volt, a Risorgimento során a nyelvi kérdés végleges megoldását éppen a firenzei nyelv olasz nyelvvé válása jelentette.

Az orosz próza kétféle gondolkodástípusa*

KIRÁLY GYULA

A romantikából a realizmusba való átmenet bonyolult, többrétű folyamat. A lírai gondolkodásból az epikába való átmenetet is jelenti, az epikában a prózapoétika kidolgozását, azon belül pedig egyrészt az erkölcsrajzi, másrészt a regényi gondolkodás kialakulását. De önmagában sem a regénnyel, sem az erkölcsrajzzal nem határozhatjuk még meg ezt az átmenetet. Hiszen létezik romantikus szatíra és romantikus regény is, és a próza, jóllehet a beszéd, a szó szervezésében lényegesen különbözik a költészettől, nem jelent feltétlen határvonalat romantika és realizmus között. V. Hugo *prózát* írva is romantikus maradt, ám Puskin, aki *verses* regényt írt, az *Anyegin*ben már igazi realistaként áll előttünk.

A szerző és az ábrázolt világ közötti távolság foka viszont már valóban egyik állandó kritériumként jöhet számításba a romantika és a realizmus elhatárolásakor. A realizmust olyan tipológiai formák és modellek egész sora jellemzi, amelyek arról tanúskodnak, hogy a szerzőnek minőségileg más viszonya van a világgal, mint a műben ábrázolt hősöknek. Ez különbözteti meg a realista prózát, epikát, erkölcsrajzot, illetve szatírát ugyanezek romantikus változataitól.

A realista próza, a realista epika műfajai ugyanakkor öröklik a romantika megfelelő műfajait és műformáit. Ebben az értelemben a realizmus ugyanúgy viselkedik, mint bármely más kultúráramlat, amely tagadásával saját céljainak rendeli alá a kultúra meghaladott stádiumának formáit. Azért lesz messzemenően képes erre, mert művészi gondolkodásának alapja a leglényegesebb ponton, a művészi gondolkodás valamennyi szféráját és egész struktúráját áthatóan változik meg. A realizmusnak ez az újdonsága pedig abban áll, hogy egész rendszert dolgoz ki a szubjektum és az objektum — a szerző és ábrázolásának tárgya — közti távolság megteremtésére. Ezzel lehetővé teszi a hősök és szituációk immanens önmozgásának kialakulását. A szerző a világhoz való viszonyát most már főként ezen az önmozgáson keresztül fejezi ki, nem pedig olyan elbeszélői formákban, ahol az ábrázolt szituációk, jelenségek, személyek iránti rokon- vagy ellenszenve közvetlenül nyilatkozik meg.

A XIX. századi orosz regény egyszerre terméke és aktív részese a romantikus világszemlélettől és művészi gondolkodástól a realista regény kialakulásáig tartó folyamatnak. Ugyanakkor csaknem ezzel párhuzamosan a művészi gondolkodásban a formailag szubjektívebb művészi öntudat egy objektívebb nemzeti önkifejezésnek adja át helyét, azaz az alapvetően lírai művészi öntudat és önkifejezés korszakát az epikai gondolkodás

*Jelen dolgozat első változata a Budapesti Puskin Emlékülés (1975 február), illetve a Moszkvai Dekabrista Konferencia (1975 december) alkalmából íródott.

korszaka váltja fel. Oroszország esetében az a sajátos, hogy a realizmus éppen akkor lép a romantika helyébe, mikor az kiteljesedése pillanatát éli, az epikai gondolkodás akkor váltja fel a lírait, mikor az Puskin romantikájában egyetemes szintre emelkedik. S mindez nagyon rövid idő alatt zajlik le, annak az intellektuális robbanásnak az eredményeként, amely a XIX. század húszas–negyvenes éveiben arra irányult, hogy megszüntesse a társadalmi fejlődésben mutatkozó fáziskülönbséget Oroszország és Európa vezető országai között.

1.

1824-től Puskin esztétikai és poétikai kérdései minduntalan a műfajok és művészi formák lényegét, objektivitásuk mibenlétét feszegetik, ama belső művészi logika eredetét, amely vastörvényként érvényesül a költői gondolkodásban. Ebben Puskin egyedül áll mind a romantikusokkal, mind a dekabristákkal szemben, akik a műfaj problémáját végül is alárendelik az aktív, közvetlen szerzői szó és gondolat tendenciózusságának, aktuális feladatának, politikumának, az ábrázolt harcoló felek egyike vagy másika iránti szerzői szimpátia kifejezésének, az „erkölcsi tanulságnak", a „hasznosság" elvének.

Ismeretes Puskinnak a *Cigányok* körüli viták során elhangzott kijelentése: „a költészet célja — maga a költészet", melyet annyian értettek félre az orosz kritikában és esztétikában. Közismert továbbá Puskinnak *Miként vélekedik Lobanov úr a külföldi és hazai szellemről, irodalomról* című cikkében kifejtett gondolata is: „Az a hajdani rétorok által hangoztatott kicsinyes és hazug elmélet, miszerint az igényes irodalom előfeltétele és végcélja a haszon, magamagától semmisült meg. Mindenki ráérzett, hogy a művészet célja az eszmény és nem az erkölcsi tanítás." Puskin, amikor „művészetről", „szépirodalomról" beszél, azt tanácsolja, hogy „ne adjon a költő a publikum véleményére", hogy „ihletből, . . . a művészet iránti önzetlen szeretetből" írjon.

Ezeket a gondolatokat a kritika hosszú időn keresztül annak bizonyítékául idézte, mintha Puskin a tiszta költészet híve lett volna, ideológiai és politikai értelemben is Gogol és a dekabristák ellenpólusa. E félreértés valójában abból fakadt, hogy e kritikusok csak a nemzeti irodalom — annak múltja, jövője, hagyományai és perspektívái — határain és fogalmain belül gondolkodtak. Puskin viszont az orosz irodalom fejlődését az egész európai kultúra léptékével mérte, az össz-európai esztétikai gondolat perspektíváival. Vajon nem ezért válik el útja végül minden irodalmi iskolától, irodalmi és politikai mozgalomtól, különösen amint esztétikai, s főleg művészi gondolkodásának csúcsára érkezik? És ugyanakkor nem emiatt válhat-e éppen ő a dekabristák zászlajává, akik politikai beállítottságukban jóval radikálisabbak nála, de akik szintén európai kategóriákban gondolkodnak, mihelyt az ő poézisük, az átalakulás, a reformok társadalmi-politikai problémái kerülnek szóba?

Puskin esztétikai összegzései csak objektív gondolkodásának megszilárdulása és beérése után, a *Borisz Godunov,* sőt túlnyomóan a harmincas évek zseniális műalkotásainak megírása után kapnak többé-kevésbé kifejtett formát. De ez törvényszerűen alakult így, az objektív (és Puskinnál egyben realista) művész sajátos helyzetéből fakadt, mely lényegesen különbözött a szubjektív művészek, a dekabrista romantikusok helyzetétől. Puskin a nemzeti és egyetemes szintet tehát új *művészi gyakorlatával* érte el, miközben kortársaitól megkülönböztető új típusú művészi gondolkodásmódjának esztétikai és

kritikai értelmezését egyelőre csak zseniális kritikai töredékekben, leveleiben tudta nyújtani, és még nem kiforrott kritikai esszékben.

Ugyanakkor a dekabristák — s nemcsak a dekabrista kritikusok, hanem például Besztuzsev-Marlinszkij, Küchelbecker — gazdag kritikai örökséget hagytak maguk után, a költők és a prózaírók mint kritikusok is igen termékenyek voltak, és szívesen fejtették ki cikkeikben *irodalmi irányzatuk* és az egész európai romantika *esztétikáját.* A dekabristák esztétikai gondolkodása már az össz-európai romantika szintjére emelkedett, művészi gyakorlatukban azonban jelentősen elmaradtak nemcsak attól, de a romantikus Puskin, sőt részben Zsukovszkij költői gyakorlatának hazai színvonalától is. A realista íróknak, különösen ha objektív művészi gondolkodásúak, általában jóval később sikerül majd az esztétikai értelmezés, rendszerint csak a kritikai realizmus fénykorában.

A lényeg persze nem is az, hogy Puskin és az első realisták irányzatuk esztétikáját — ahogy ők nevezték, az „igazi romantikáét" — csak töredékesen fogalmazták meg, anélkül, hogy meghatározták volna az egyetemes, illetve nemzeti irodalomhoz való esztétikai és történelmi viszonyukat. És nemcsak az a nóvum, hogy a kulturális örökség egészét igyekeztek magukévá tenni, az irodalom különböző irányzatait és korszakait beleértve, hanem elsősorban az, hogy a romantikától eltérően az esztétikai összegzést, általánosítást és programadást a realistáknál már olyan literátorok vállalják, akik időközben lemondanak a saját szépirodalmi gyakorlatról. Ők újítják meg az irodalomkritikai esszét, az „elemzéseket", „szemléket", melyeket a romantikus kritikusok, főként a dekabristák műveltek előszeretettel, bár nem ők honosították meg az orosz irodalomban. Ellentétben a romantikus értekezések gondolatrendszerével, melyekben többnyire maguk a romantikus költők művészi gyakorlatukat megelőzően vagy éppen azt igazolandó fogalmazzák meg gondolkodásuk esztétikai, történelmi, filozófiai koncepcióját, itt azok a filozófiai és társadalmi gondolatok kapnak megfogalmazást, amelyek a realisták műveiben objektiválódtak, de amelyekről maguk a realista írók csak elszórt, töredékes vázlataikban tesznek említést. Az új realizmus irodalomkritikusai a legújabb realista irodalom elemzésének, romantikával való egybevetésének tapasztalataiból kiindulva lényegében hasonló következtetésekre jutnak, mint a szépírók, akik saját közvetlen művészi gyakorlatukból indultak ki. Ugyanakkor azonban az önállósult irodalomkritika mintegy gazdagítja is a realista művészetet: megfejti a realista alkotás *objektív* formáiba rejtett társadalmi, etikai és erkölcsi tendenciákat, feltárja a művek esztétikai jelentőségét, elemzi ideológiai vonatkozásait, poétikai nóvumait, tehát az alkotás egészének éppen azokat a összetevőit, amelyek a romantikus művekben, a dekabrista költészet, poéma, dráma, illetve próza szubjektív formáiban még minden különösebb kritikai elemzés nélkül, közvetlenül tárultak fel vagy prekoncepcióként tételeződtek e szerzők esztétikai esszéiben. A romantikusok, elsősorban a dekabristák kritikusi-esszéírói tevékenysége kétségkívül felbecsülhetetlen jelentőségű az oroszországi realista kritika robbanásszerű fejlődésében, filozófiai, esztétikai, erkölcsi-etikai és szociológiai szintjének kialakulásában, többek között Belinszkij, Herzen, a forradalmi demokraták kritikai gondolkodásának kiérlelésében. Olyannyira, hogy hatása bizonyos tekintetben nem marad el a német filozófiai iskola és Hegel esztétikájának hatása mögött.

Amikor a két művészi rendszert — a dekabrista romantikát és Puskin korai objektív realizmusát — tipológiailag szembeállítjuk, figyelembe kell vennünk, hogy Puskin tevékenységében már ekkor is elvileg válik szét a *művészi alkotás* és a *kritika* (azaz a költészet

és a kritika, az elbeszélői vagy drámai próza és az esszéisztikus kritika) — mint két teljes értékű, önálló szféra.

Az objektív írásmód arra kényszeríti a művészt, hogy magában az alkotói folyamatban közelítse filozófiáját és ideológiáját az „élet filozófiájához", az élet mozgásának és önmozgásának törvényszerűségeihez, hogy az előbbit az utóbbival kontrollálja — szemben a szubjektív művésszel, például a dekabrista romantikussal, akinél sosem az élet mozgása kontrollál, hanem művészi gyakorlatát megelőzően kialakult öntudata, ideológiája és filozófiája, az élet mozgásának, belső törvényeinek logikai vagy intuitív, racionális vagy utópisztikus konstrukciója (azaz az nem művészi tükrözéssel kontrollálja a művészi tükrözést, amennyiben itt is beszélhetünk egyfajta ellenőrzésről).

Azt kell tehát feltételeznünk, hogy a szubjektív művészi gondolkodás poétikájának — így a romantikán belül a dekabristák poétikájának is — abban áll egyik tipológiai sajátossága, hogy benne ontológiailag, társadalomtörténetileg szükségszerűen együtt jelentkezik egyrészt egy aktív kritikai, esztétikai, sőt poétikai rendszerező tevékenység, másrészt a tulajdonképpeni művészi alkotás, filozófiai gondolkodás és politikai tevékenység. Csak az objektív írásmód tipológiai sajátosságai teremtik majd meg e két funkció szétválásának ontológiai alapját: az eljövendő realista irányzatban különül el az irodalmi tevékenység két önálló formára, a művészi és a kritikusi tevékenységre s azon belül megfelelő típusokra.

Puskin és a dekabristák vitáját, az irodalmár Puskin és az irodalmár dekabristák éles elkülönülését politikai és ideológiai okokon kívül egy Európa-szerte új szellemi légkör s ezzel együtt a kor irodalmi tudatának változása idézte elő. E változásokra Puskin ugyanolyan érzékenyen reagált, mint a későbbiekben Balzac és Stendhal, vagy mint ahogy annak idején a dekabrista költők és gondolkodók tükrözték a kor követelményeit társadalmi-politikai reformtörekvéseikben, a társadalom átalakítására vonatkozó elképzeléseikben, minden irányú tevékenységüket jellemző pátoszukban.

Természetesen maguk a dekabristák is fogékonyak voltak az új szellemi légkörre, amely Puskin művészi gondolkodásában ilyen jelentős fordulatot hozott. Ezzel magyarázható többek között, hogy bár irodalmi kérdésekben elvileg tértek el Puskintól, mégis egyre inkább közeledtek hozzá, sőt esztétikai és irodalmi kérdésekben gyakran elismerték igazát. Nem lenne azonban megalapozott ezt a közeledést olyan fordulatként felfogni, amely a dekabrista gondolkodásban új áramlatok, már realista törekvések kezdetét jelentette volna. De kétségtelen, hogy az új szellemi légkör, mely Puskint gyökeres fordulatra késztette, nem kevésbé játszott közre a dekabristák alkotásmódjának és filozófiai eszméinek elmélyülésében — bár ismét csak szubjektív, egyoldalúbb irányban. Ugyanaz a szellemi légkör inspirálta tehát *a valóság művészi elsajátításának mindkét módját,* a művészi aktivitás kétféle alternatíváját: a szubjektívebbet, melynek figyelme inkább az aktuális szociális, politikai és ideológiai kérdésekre összpontosult, és az objektívebbet, mely a kor tágabb perspektívájú feladataira irányította a figyelmét, azaz egy nyíltabban és egy közvetettebben, rejtetten tendenciózus irodalmat. Bár a rejtett tendenciájú irodalom később nagyobb tehetségeket formált, a nyílt tendenciájú sem volt kisebb jelentőségű az orosz irodalomban, mert a romantika alkonya után már nem romantikus szubjektivitásként bontakozott tovább, hanem olyan realizmusként, amely továbbra is megőrizte a szubjektív alapelvet, a nyílt szerzői hangot, elbeszélői szubjektivitást, az ideológia-centrikusságot és a műfaji átmenetiséget.

Puskin munkásságában benne rejlett mindkét tendencia lehetősége, de a művész személyes sorsának alakulása úgy hozta, hogy nála objektív tendencia kerekedett felül. Míg a dekabrista romantikusokat a vallomásszerű szó, a tendencia közvetlen kifejezése jellemezte, Puskint a *Cigányok* című poéma megírásától, a húszas évek közepétől kezdve teljes mértékben a rejtett irányzatosság megteremtésére legalkalmasabb epikai kifejezésformák kimunkálása foglalkoztatta. A dekabristák felfokozott politikai aktivitásuk periódusában már elszakadtak Puskintól, és ami fontos, elmaradoztak a Puskinnal folytatott ideológiai és esztétikai polémiák is. Puskin sajátos helyzetéből fakadóan esztétikai és publicisztikai programadás helyett egyre inkább csak művészi gondolkodásának alakítása, mélyítése felé fordulhatott. Mindez meggyorsította Puskin alkotó energiájának valóban forradalmi kirobbanását, hisz nem köthették le azt sem az átalakulás és a jövő társadalmi berendezésének közvetlen tervei, sem forradalmi versproklamációk és elmélkedések, mint a dekabristákét. Ezért ugyanaz a drámai atmoszféra, mely a dekabristákat politikai aktivitásra és munkásságuk agitációs, felvilágosítói attitűdjének fölerősítésére sarkallja, Puskint művészi gondolkodásában készteti fordulatra, egy rejtett, objektív tendenciájú gondolkodásmód kidolgozására.

2.

A szubjektívebb és objektívebb művészi gondolkodás párhuzamos fejlődése azonban az elméleti megítélésben komoly nehézségeket okozott; a kritika állandóan ingadozott aközött, hogy a nyíltabb vagy a rejtettebb tendenciának ítélje-e oda az elsőbbséget. Belinszkij Gogolt és nem Puskint helyezi az új, a naturális iskola élére, s ezt a nézetet osztja azután Dobroljubov és Csernisevszkij is; Herzen viszont, miközben Dobroljubovot és Piszarevet azzal vádolja, hogy a felesleges emberekben a nemesi forradalom tipikus hőseit látják, s hogy túlzott figyelmet szentelnek nekik, a maga részéről még mindig a dekabrista nemes embertípusát helyezi előtérbe. Ugyanaz a Dobroljubov azonban, aki oly nagy jelentőséget tulajdonít a szubjektív vonalnak, hogy bizonyos szubjektív tendenciát még az objektívebb irodalomtól is számon kér — elsőként s rögtön az egész századot tekintve legmélyebben tudatosította az objektív tendenciájú orosz próza ideológiai, esztétikai és poétikai értékeit. A forradalmi demokrata kritika voltaképpen mindkét irány esztétikai elveit kidolgozza: Csernisevszkij inkább a szubjektívét, Dobroljubov pedig az objektívét. A narodnyik kritika azonban már nem lesz képes behatolni a művészi alkotásokban megvalósuló társadalomkritika objektivitásába. Majd csak Scsedrin veti fel újra az objektív és szubjektív próza viszonyának kérdését Omulevszkij regényei és Dosztojevszkij *A félkegyelmű* című regénye kapcsán, ahol éppen a narodnyik kritikával polemizálva a szubjektív tendenciájú prózával szemben az objektív próza társadalomkritikáját értékeli magasabbra.

De a próza egyik vagy másik tendenciáját képviselő írók maguk is sokban járultak hozzá a két tendencia esztétikai tudatosításához. Puskin után Gogol veti fel esztétikai síkon az ifjúság számára készülő orosz irodalmi tankönyv vázlatában azt a kérdést, hogy miként függ össze a szerzői „én" nyíltabb vagy rejtettebb jelenléte az epikai elbeszélés természetével, illetve a műfaji sajátosságokkal. Az objektívebb tendenciát képviselő alkotók, Goncsarov, Dosztojevszkij, Tolsztoj, Turgenyev pedig azt a dekabrista és forradalmi demokrata kritikában közkedvelt esszéisztikus értekezésformát élesztik fel, melyet

Herzen, a szubjektív tendenciájú realizmus legkimagaslóbb művésze és gondolkodója fejlesztett egyetemes szintre.

A dekabrizmus, mint az orosz romantika egyik áramlata azonban nemcsak a romantikus irodalom és kritika fejlődését módosította, hanem a továbbiakban is, a realista irodalom egészén belül is éreztette hatását a szubjektívebb formák szerzői szavának alakulásában. A realizmusra általában is jellemző, hogy lépten-nyomon a romantika eredményeire támaszkodik. De az orosz irodalomban ehhez még az az öröklött politikai szerep is hozzájárul, melyet a dekabrista romantika a felszabadító mozgalomban magára vállalt. Az orosz művészi fejlődés sajátos alakulása nagyrészt ebben leli magyarázatát.

A romantika ugyanis a továbbiakban is haladó esztétikai szerepet tölthetett be; néhány irodalmi irányzat továbbra is hajlandóságot mutatott arra, hogy a XIX. század uralkodó irányzatától, a realizmustól szubjektív irányban térjen el. De hangsúlyoznunk kell, hogy ez a szubjektivitás a legtöbb esetben éppen a politikai életben való résztvállalás eredménye (bár a romantika erkölcskereső és erkölcsvallató vonala, melyet a szlavofilek és a pocsvennyikek újítottak föl nagy erővel, néhány képviselőjüknél — különösen ami filozófiai doktrínáikat illeti — még konzervatívabbá válik, mint a nyugat-európai romantika megfelelő áramlatai). A dekabrista poétika szubjektív írásmódjával ugyanakkor azt a realista áramlatot is gazdagította, mely már Tolsztoj előtt, Herzen esszéiben, elbeszéléseiben és regényeiben, Csedrin szatíráiban és egyes tényirodalmat (ocserk) elindító alkotásaiban egyetemes művészi szintre emelkedett. Miközben tehát a dekabrista romantika a szubjektívebb típusú művészi gondolkodás egész további fejlődésére nézve meghatározó volt, Puszkin az objektív epikát oltotta be a felszabadító mozgalom rejtett pátoszával, a nagy koreszmékkel, s ily módon művészileg teremtette meg az alapot arra, hogy a romantikusok, köztük a dekabristák esztétikájában a szubjektív gondolkodás elveit jogosan támadhassa.

Az elmondottakból kitűnik, hogy az orosz irodalom XIX. századi fejlődésének differenciáltabb értelmezése aligha képzelhető el e két művészi gondolkodástípus figyelembevétele nélkül, melynek egyikét a dekabrista romantikusok, másikát az objektív gondolkodásra áttért és később realistává fejlődő Puszkin indította el.

Puszkin és a dekabristák polémiájának lényegét azonban nem elegendő csupán a realista és romantikus alkotói elvek harcában keresnünk. Először is — mint láttuk —, Puszkinnál az objektív gondolkodás kidolgozása költészetében és prózájában is megelőzi a realizmus uralomra jutását, másrészt az orosz realizmus egész további fejlődése azt mutatja, hogy a realista módszer korántsem csupán az objektívebb tendencián belül formálódhat tovább. Ezen felül maguk a dekabristák szubjektív — de távolról sem mindig monologikus — írásmódjukkal már a szerző és az ábrázolt világ sokkal bonyolultabb kapcsolatát kezdik kidolgozni annál, mint amit az orosz és a nyugat-európai romantika poétikája megelőlegezett.

A dekabristák szubjektívebb írásmódját az jellemezte, hog a szerző jobban bízott saját közvetlen elemző és értékelő gondolkodásában, mint mondjuk az ábrázolt hősök pszichológiai önmozgásában. Ez a szerzői, közvetlen szóba vetett bizalom él tovább és teljesedik majd ki Herzen, Csernisevszkij, Csedrin, sőt részben Tolsztoj regényeiben és elbeszéléseiben is.

A szubjektív írásmód az orosz valóság *közvetlen elemzésének,* kritikájának és tagadásának formája volt, és azt a feladatot is magára vállalta, hogy közvetlenül hasson a

társadalom eszméire, eszményeire, közízlésére és erkölcseire. E tekintetben a dekabrista romantikusok az első európai értelemben vett gyakorlati felvilágosítók, akik az írói felelősséget a művész-honpolgár erkölcsi-etikai felelősségére is kiterjesztették. Ezzel a költői magatartásukkal, írói programjukkal egyben jelentős mértékben meghatározták a további fejlődésre nézve is az orosz író jellegzetes típusát. Herzennek, az orosz esszéisztikus gondolkodás e nagyformátumú egyéniségének köszönhető, hogy az orosz realizmus a prózai, de különösen az esszéisztikus szubjektív elbeszélőformák olyannyira gazdag skáláját teremtette meg, hogy beérte, sőt néhány vonatkozásban túl is szárnyalta az e téren igen fejlett nyugat-európai irodalmat is.

Az elbeszélés nézőpontjának kérdése, különösképp egy éppen kialakuló prózában, a modern epikai gondolkodás kezdetein végtelen összetett probléma mind az írók számára, akik poétikai és művészi gondolkodásukban formálják ki azt, mind pedig azok számára, akik kritikusként lehetnek e művészi formálódás tanúi. A probléma abból tevődik össze, hogy az epikai gondolkodás egyszerre dolgozik ábrázolt alakokkal, ábrázoló elbeszélővel és a valóság egy adott művészi modelljével. Az elbeszélői értékelés és a mű egészének valóságértékelő rendszere azonban — különösen az objektív fogantatású epikában — merőben eltérő szinteket jelentenek a mű esztétikai egészén belül. Megintcsak Puskin, Gogol, részben Lermontov és a naturális iskola nyúlnak először e kérdéskör tisztázásához.

Nemcsak Puskin, de Lermontov és Gogol narratív építkezésében is rendkívül lényeges küzdelem folyik még a romantikával és az ábrázolt anyaghoz való romantikus szerzői-elbeszélői viszonnyal. Negyvenes években írt műveiben Herzent Turgenyevnél is jobban foglalkoztatja egy olyan realista közvetlen szerzői nézőpont kidolgozása, amely megfelel egy erősen intellektuális személyiség öntudatának esszéisztikus kifejezésformájául. Herzen, aki az orosz irodalomban egy személyben testesíti meg Rousseau-t, Diderot-t és Voltaire-t, a negyvenes években a nézőpont és a műfaj objektívvé formálására nem kevesebb erőfeszítést tett, mint Dosztojevszkij (az orosz irodalom leendő Shakespeare-je, Cervantese, Stendhalja). Puskin, Lermontov és Gogol nyomán Herzen minden eszközt ki akar kísérletezni az elbeszélői attitűd és az epikai szövet objektív viszonyának megteremtésére. Az ötvenes de főleg a hatvanas években az elbeszélés realizmusa — mint az objektiváció egyik lényeges eszköze — központi szerepet kap, és az orosz irodalom fejlődése számára döntő eredményeket hoz: Herzen *Emlékezések és elmélkedések,* Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődés* című művét, majd azokat a nagyregényeit, amelyekben — már Herzentől eltérően — a művészi gondolkodás realista objektiváló módszerű, közvetlenül az elbeszélő nélküli epikus szövet mozgásában realizálódnak.

Herzen, miközben demonstratíve mindvégig a dekabristák követője maradt, esszéiben (*Levelek Franciaországból, A túlsó partról, Dilettantizmus a tudományban*) az önelemzés és a világ elemzésének olyan realista, programszerűen romantika-ellenes objektivációs formáit dolgozta ki, melyek a későbbiekben distancionált formában születtek újjá Dosztojevszkij, Tolsztoj hőseinek gondolkodásában a hősöknek abban a magasfokú intellektuális képességében, hogy az elbeszélőtől függetlenül elemezzék önmagukat és a környező világot. Herzen esszéi nélkül, kizárólag a *Korunk hőse* tapasztalata alapján aligha lehetett volna az elbeszélői objektivációt olyan differenciálttá tenni, s objektivitását ugyanakkor oly magas szintre emelni, mint ahogy azt Tolsztoj és Dosztojevszkij tették. Igaz, Tolsztoj a herzeni poétika intellektuális szintjét túlnyomórészt az első személyű szerzői elbeszélés szférájában és az önéletrajzi jellegű fejlődéselemzésekben gyümölcsöz-

teti, míg Dosztojevszkijnél a szerzői intellektus — képletesen szólva — regényeinek „transzcendens" szféráiban munkál, ami persze nem jelenti azt, hogy nem érhetjük tetten, hogy megközelíthetetlen marad az elemzés számára. Ez az elbeszélői fenomen, melyet Dosztojevszkijnél nem fejez ki közvetlen szerzői vagy elbeszélői szó (másodlagos distancia), ugyanakkor erőteljesen nyilvánul meg regényeinek esztétikumában, az epikus szférában az elsődleges distanciaformákban.

3.

Puskin objektív művészi gondolkodás felé fordulásának jelentőségét épp oly nehéz lenne túlbecsülni, mint regényeinek irodalmi korszakot indító hatását. Többről van itt szó, mint pusztán új korszaknyitásról. Puskin az orosz írók számára örök forrás. S nem is abban az értelemben, mint mondjuk, a német irodalomban Goethe vagy az angolok számára Shakespeare. Az orosz költészet fejlődésében még megtörténik ugyan, hogy egyik vagy másik költő Puskinnal egyfajta dialógusban, már-már polémiában alakítja ki a puskini objektívebb költői magatartáshoz érettebb szinten végül is visszatérő költészetét; de Tyutcsev és Fet sem úgy viszik tovább a puskini indítást, hogy az Puskin költészetének egészére vagy alaptendenciájára vonatkoznék. Egy kicsit úgy áll a dolog, hogy Puskin költészetének — egyben költői mondandójának és esztétikai értékeinek — általános érvényét, a Puskin diktálta magas szintet az egész XIX. század orosz költészete együttesen sem tudja „elérni", s ezért inkább szerencsésen kiegészíti-kiteljesíti azt, mintsem meghaladná.

A prózaíróknál, a nagy orosz regényíróknál viszont egészen más, egyértelműen forrásozó-folytató ez a viszonyulás. Az orosz regény Puskinból elindulva hol partnerévé, egyenrangú alkotótársává válik, mint a regényíró Turgenyev vagy Goncsarov, Lermontov vagy a novellaíró és drámaíró Csehov, hol pedig mint például Dosztojevszkij vagy Tolsztoj esetében, messze meghaladja az elbeszélő s a regényíró Puskint. Ezen a tényen mit sem változtat, hogy éppen Dosztojevszkij és Tolsztoj hangoztatják majd a leghatározottabban a puskini próza, a puskini elbeszélőművészet, a puskini regénykoncepció utolérhetetlenségét, forrás mivoltát a maguk művészetére nézve. Mindez még beszédesebben tanúskodik arról, hogy Puskin költészete korántsem csupán egy irodalmi korszakot nyit, hanem egy egész századra meghatározza azt az írói alapmagatartást, amelyben az orosz közéleti író mindenkori társadalmi felelőssége nem, vagy döntően nem a publicisztikailag megnyilatkozó aktivitásban, inkább a művészi világalakításban jelentkezik, s a rejtezkedő tendenciában.

Nem mintha az orosz irodalomban nem lenne jelen az a fajta írói felelősségtudat, amely romantikus vagy utópista, közéleti-publicisztikai vagy éppen szociográfiai vagy szubjektívebben megformált kritikai indulatból formál művészetet. Az orosz irodalomra éppen az a jellemző, hogy a kétféle törekvés egyaránt újra meg újra jelen van, föléled, miközben mindkettő a társadalmi felelősségből, a közéleti szenvedélyből alakít formát.

Csakhogy Puskin inkább az előbbi, a *rejtettebb* közéleti szándékú irodalom művészi koncepciójához adott az irodalmi fejlődést meghatározó indítást, míg a másik, a közvetlenebbül közéleti irodalom hajtása, amely inkább Ragyiscsevtől és a dekabrista romantikus irodalomtól számítja kezdetét, a felvilágosodás klasszicista, szentimentális vagy romantikus „racionalizmusát" formálja majd az új meg új körülményeknek megfelelően utópista forradalmisággá, később plebejus szociografizmussá, majd forradalmi demokrata tendenciájú szatírává s végül narodnyik szociálpszichologizmussá.

Puskin nyomdokain elsősorban Lermontov és Gogol, Turgenyev és Dosztojevszkij, Goncsarov, Tolsztoj és Csehov járnak, míg a ragyiscsevi—dekabrista vonalat inkább Herzen és Scsedrin, Csernisevszkij és Korolenko, Uszpenszkij és a narodnyik irodalom folytatja. Ám Herzen, Csernisevszkij és Scsedrin is próbálkozik objektívebb tendenciájú regényírással, és Gogol, Dosztojevszkij és Tolsztoj sem tudják véka alá rejteni publicisztikai szándékaikat, s szubjektív kitérőket tesznek objektív művészi koncepciójukhoz képest. Elég Gogol *Válogatott leveleire,* Dosztojevszkij *Az író naplójá*ra és folyóirataira vagy Tolsztoj számos pedagógiai, kritikai-esztétikai és közéleti témájú cikkére gondolnunk. Ám mindhárman mégis az epikai objektivitás jegyében írnak, mindannyiszor szembe is kerülnek a nyílt és közvetlen publicisztikai, utópista vagy naturalista tendenciájú művészet képviselőivel, s e polémiában vagy dialógusban mindig is segítségül hívják Puskint. (De még Turgenyev és Goncsarov is jelentős esszékkel szólnak bele az ideológiai élet alakulásába, bármennyire szorosan az irodalom ügyénél marad is általában mindkét író esszéjének témája.) Hogy közelebb férkőzzünk az objektivitás és rejtőzködés nyitjához, kissé el kell időznünk annál a fordulatnál, amelyet Puskin a húszas évek közepétől kezdődően élete végéig hajt végre a költészetben és a prózában.

Az *Anyegin* mint a verses regény fordulata és új korszak nyitása is több oldalról közelíthető csak meg. Először is kritikailag. Az önkifejezés és ábrázolás differenciálatlansága egyrészt még megőrzi az epikum és a líra bizonyos harmóniáját, másrészt viszont az epikai kifejezésformákba menti át a lírai önkifejezés formáinak egész gazdagságát. Először a líraiság elrejtőzése, feloldása az „elvont epikai" (mesei) anyagban mint folyamat jelentkezik. Továbbá a líra mint azonosulási lehetőség az alakok szintjén, valamint a szituáció-megoldás realizmusa az alakokkal történő azonosulás képtelenségét jelzi, ami egyben a romantikus meseszövést az objektív epika kontrollja alá helyezi, a romantikus elvárást a realisztikus megoldás felé tereli *(Cigányok, A kapitány lánya).* S végül a romantikus magatartásmodell (az alaké) elemzése ennek az ára, már mentesen a primér azonosulás, az alakokkal szembeni közvetlen szimpátia vagy antipátia kifejeződésétől, azaz a líraiság szándékától. A versforma itt a történelmi, illetve pszichológiai elvonatkoztatás, általánosítás eszköze lesz: a pszichológiai logika jelentőségének túlsúlya a tudat egészéhez képest, s az epikus szituációé a szüzsé közvetlen romantikájával szemben. S végül az új lírai minőség nemcsak azáltal jön létre, hogy a lírai attitűd egyben kritikai szembenállás a valósággal, hanem azért is, mert a lírai fölény és azonosulás megszűnik hiteles valóságviszony lenni, ez az, ami megnöveli a versforma *ábrázoló* funkcióját.

A romantikus valóságattitűd ama komplex megragadásánál fogva, ami Puskin első korszakában mint az önkifejezés és ábrázolás differenciálatlansága jelentkezik *(Bahcsiszeráji szökőkút, Ruszlán és Ludmilla),* a versforma nyelvi érettségéből adódóan alkalmas lesz arra, hogy ezt a differenciálatlanságot egészében még mindig a romantikában maradva, — a konkretizálódó, az alakok tudatszintjére korlátozódó líraisággal, sorsuk ábrázolásának objektivitásával, s végül a szituáció-megoldás realizmusával mintegy belülről bontsa föl *(Cigányok).*

A lírai azonosulás lehetetlensége azután nemcsak a realista korszak prózájában jelentkezik, *(Belkin-elbeszélések, A kapitány lánya),* de a verses forma funkcióváltozásában is; a romantikus modell új és új aspektusból való elemzésekor, a versforma egyre inkább a történelmi, illetve a pszichológiai elvonatkoztatás eszköze lesz, s a pszichológiai logika jelentőségének túlsúlyát jelzi a szüzsé (mese) közvetlen romantikájával szemben

(Poltava, Kistragédiák). A *Borisz Godunov*ban pedig a prózai és verses forma (Shakespeare-t követve) már mint a hősök létükhöz, egyes szituációikhoz kialakított eltérő attitűdje, elhatárolhatósági lehetősége értelmeződik; Borisz cár verses, stilisztikailag telített monológjai az események logikájáról leszakadt, az élet „prózájával" szemben már tehetetlen hőst formálnak, jellemeznek, s ugyanakkor metaforikusan Borisz történelmi súlyának „nyelvi" fedezetéül is szolgálnak.

Az orosz emancipációs fejlődés sajátosságai a továbbiakban jócskán igazolják majd e Puskin megfigyelte összefüggéseket. Lírai hangvétel és költői attitűd s vele egyetemben a verses forma is ott és akkor kell Puskinnak, amikor és ahol valósághűen ábrázolja egyrészt sziporkázó irónia, másrészt lírai szimpátia jellemzi; az *Anyegin*től a *Bronzlovas*ig számos műre jellemző a puskini költő-elbeszélő eme kettős viszonya.

Tulajdonképpen lírai és epikai objektivációs formák fonódnak itt szorosan össze, csakhogy — szemben a romantikus korszak poémáinak döntően lírai objektivációs attitűdjével — az epikai objektiváció érzékelhető túlsúlyával.

Ez a lírai objektivációs attitűd a realista korszakban annyiban üt el a korai költészet és a poémák korszakának objektivációjától, hogy az együttérzés, az azonosulni készség olyan költői *tárgyra* vetítődik, amely hús-vér valóságból vétetett maga is, megszépítés és túlfűtöttség nélkül is szép, emberi, felemelő, követhető. Talán Tatyána lehetne itt példa, hiszen Tatyána alakjában is inkább a kort tetőző vagy éppen meghaladó emberi attitűd, humanizálódási lehetőség az, ami megkapó.

Az orosz írók nemcsak Puskin indításából, de az orosz létből is merítenek. Éppen azért meríthetnek újra meg újra ebből a forrásból, mert a körülmények ezt az újrahumanizálódást ismételten kiváltják, kitermelik, előhívják. Herzen, Turgenyev vagy Goncsarov alakjai, Tolsztoj és Dosztojevszkij női „főhősei", Csehov női szereplői mind tanúskodnak erről az indíttatásról s egyben arról, hogy a Puskin megfigyelte jelenség új meg új színben — más és más valóságra látást rejtve az emancipációs folyamat, az emberiesülés drámai folyamata mögött — újra meg újra jellegzetessége az orosz valóságnak, az orosz életnek. Az indoklás, amely ehhez a magatartáshoz megannyiszor kapcsolódik, ugyan nem oly lényeges és perdöntő Puskinnál, mint utódainál, az orosz regény kiteljesítőinél. Tatjána is ál-magyarázattal, a hűséggel indokolja tartózkodását Anyeginnel történt utolsó találkozásakor, s a túlfűtött turgenyevi hősnők azonnali döntést követelnek a tett hirtelen ittlététől megingott partnerükkel szemben. De Tatjána is és a turgenyevi—tolsztoji—goncsarovi nőalakok is mélyen igazra törők, valami teljesebb emberi tartást, magatartásmodellt követelnek. S közülük is talán éppen az érett Tatjána a legkevésbé túlfűtött, az ő ítéletét maradéktalanul igaznak is érezzük. Ez és hasonló költői gondolatsorok indokolják a költői formának, a személyes elbeszélő attitűdnek puskini vállalását, ama „ördögi különbség" következetes végigvitelét, amely a prózai regény és a verses regény között valóban fennáll általában is. Turgenyev stílusának és hangvételének a puskinival egy sor vonatkozásban nagyon is rokon líraisága is alighanem Turgenyevnek hősnői iránt táplált rokonszenvéből együttérzéséből, sőt gyakran együttgondolkodásából forrásozik. Turgenyev nemcsak költőként indult: élete utolsó korszakában megteremti ennek az attitűdnek adekvát formáját majd a *Költemények prózában* darabjaiban. Persze hangsúlyozottan „prózában", mint ahogy a regények sem lehetnek már versben írottak: nemcsak azért, mert az irodalom nem ismétel — akár az élet sem — epigonizmus nélkül, és Turgenyev nagyformátumú írói

tehetség, művészi alkat; de azért sem, mert Turgenyevből a lírai közelséget ellensúlyozó puskini humor, irónia jócskán hiányzik.

Hasonló eredményre jutnánk, ha a *Kistragédiák*at vagy a *Bronzlovas*t elemeznénk eme kettős — epikai és lírai — objektivációs attitűd létrejöttének szükségét indokolandó. Csak, míg Puskin Tatjána alakjában a *realista* emberi tartást, emberi attitűd kialakulásának történetét objektiválja, addig például a *Bronzlovas*ban a történelem formálásának realitását s a vele szemben ugyancsak realitásként jelentkező lázadó attitűdöt. A továbbiakban majd egyre mélyebb lesz az írói gondolatsor s a költői forma ugyancsak kettős attitűdjének bonyolult világa. Puskin *Bronzlovas*a és *Postamestere* nyomán egymás után születnek az orosz novella remekei, Gogol, Dosztojevszkij és Scsedrin lázadó és megtorpanó kisemberei, mígnem Csehov művészetében már központi témává a megtorpanás formálódik. Puskin valóságfelmérése jóval józanabb utódainál, talán Dosztojevszkij az, aki még vetekszik vele, de nála mindezt a józanságot, ahogy a lírai közelférkőzését is, már átmeg átfűti a történelemalakítás elementáris igénye és az aktív történelemalakítás lehetetlenségének könyörtelen bevallása az adott állapotok szubjektív és objektív feltételei között, miközben a kiút megtalálását a történelmi lét lényegének tartja. A puskini allegória majd történelemábrázolássá izmosodik Tolsztojnál — igaz, megint csak nem a puskini művészet segítsége nélkül: *A kapitány lánya* és a *Dubrovszkij* segít majd oldozni ezt az allegorikus gondolkodást, a szótlan lázadóból pedig önfeltárulkozó Popriscsin lesz — Gogolnál; fecsegő Gyevuskin, dadogva is önmagát eláruló Goljadkin, vallomáséhes pincelakó, ideologizáló Raszkolnyikov és filozofáló Iván — Dosztojevszkijnél; rezignált plebejus entellektüel — Scsedrinnél és végül, az élettől megrettent, a cselekvésről leszokott vagy a létbe lagymatagon beletörődött figura — Csehovnál. Közben, érthetően, az írói attitűd is egyre mélyebben húzódik az epikus elbeszélő szférákba, jelezve egyben az orosz próza egészének is tendenciáját: a mű belső formájának és teleológikus struktúrájának egyre mesteribb objektív formálását, az írói attitűd egyre mélyebb epikus szférákba való rejtőzését.

Nem véletlenül alakul ki majd a forradalmi irányultságú kritikában a Puskin vagy Gogol dilemma, s nem véletlenül dől el úgy a kérdés, hogy a választás Gogolra esik. Már Puskinnál sem csak a politikai légkör diktálta a rejtezkedést, nem ez tette indokolttá, hanem elsősorban a társadalmi haladás kérdésének újragondolása: az orosz lázadás, a forradalom és a nemzeti fejlődésviszonyok, a szubjektív és objektív feltételek shakespeare-i módszerrel végrehajtott elemzése. A dezillúziós mozzanat ezért jócskán sajátja ennek a puskini módszernek. Puskin ugyanis a távolságtartó epikus objektivitást még elmélyíti a regény és dráma objektívebb műfaji szemléletével; sosem választ magának szatírai tárgyat, olyat, melyben a távolságtartást már a szubjektív hangvétel és elbeszélői stilizálás egyensúlyozhatná, mint Gogolnál, pontosabban szűkíthetné, de tendenciájában élezettebbé tenné. Akár objektív szemlélet, akár irónia munkál is a puskini kritikai valóságattitűd külszínén, ez a külszín mindig az elbeszélőileg intim közelben tartott szereplő személynek szól: csekély igazolásként, amely mögött ott tátong a Puskin ábrázolta történelmi valóság szociális, nemzeti, etikai és politikai illúzióktól megfosztott „kegyetlensége". A puskini elutasítás, az egyént és annak szellemi arculatát bíráló, magatartásmodelljét epizáló költői forma mindig túlmutat az alakok erkölcsrajzi megítélhetőségén, ményebbre ás: a társadalom formációs viszonyait feszegeti, a személyes emberi tartás, a cselekvés és a benne fölsejlő, az általa kirajzolódó társadalmi sors szemszögéből közelít.

Gogol és Puskin e vonatkozásban valójában ellentétes talentumok: Puskin jóval többet rak a történelem vállára, mint az emberére. Nem mintha felmentené bármelyik alakját is a tett, a cselekvés személyes, belső vonatkozásaitól: Anyegin, Germán, Salieri, Don Juan, Aleko, Dubrovszkij és még sokan a puskini művek világából a bizonyíték, hogy Puskin nemcsak tisztában van az emberi értékek szerepével a cselekvésben, a történelemformálásban, de egy századra előre is jelzi számos művével a kor alapkérdését s a lehetséges etikai válaszokat reá. Csak még idegen tőle a szigorúság, vagy talán igazabban fejezzük ki magunkat, ha azt mondjuk: az az illúziós szigorúság, amely már Gogolnak is sajátsága, de még inkább jellemzője lesz Tolsztojnak és részben Dosztojevszkijnek is.

Hasztalan lenne ebben a vonatkozásban bármiféle közösséget keresni a dekabristák és Puskin között. A kétféle gondolkodás — a dekabrista és a puskini — talán ezen a ponton vált el leginkább. Ennek kezdetét már a romantikus attitűddel folytatott 1824-es puskini polémia érzékelhetően jelezte. Puskin az emberi sorsban inkább a társadalmi formációs mozgás konkrét történelmi elemzőkészségét hagyja örökül az orosz íróknak: a dekabristák inkább a személyes aktivitást hordozó művészetre és valóságviszonyra adnak örök példát.

Ennek a szétválásnak viszont az egész orosz XIX. századi fejlődésre nézve olyan kihatása lett, hogy bátran beszélhetünk egy újfajta objektív és szubjektív szemlélet különfutásáról.

4.

Bár az orosz regény a tizennyolcadik századtól serénykedik abban, hogy az európai próza epikai formáit, többek között az európai regény prózai formáit is meghonosítsa, — Puskin mégsem ezt a hazai tradíciót folytatja. De még csak nem is a legmodernebb angol, német vagy francia regényt akarja átültetni, holott ismeretei az európai új regényről mindezt lehetővé tették volna; a próza és a költészet különbségeit feszegető gondolatai is ez ötlet felmerüléséről tanúskodnak. Mégis Puskin döntése, az tehát, hogy saját költői gyakorlatában a már európai magaslatra emelt orosz poétikai kultúra szintjéről indulva teremtsen modern orosz epikai gondolkodásformát, drámát vagy regényt, s hogy ehhez, mint megteremtett epikai gondolkodásformához csak később alakítson majd prózai elbeszélői nyelvet — nem véletlen, sőt törvényszerű volt. Hiszen a regényi gondolkodás fejlődésében megelőzi a próza poétikailag érett formáinak létrejöttét, s ezért Puskin a már klasszikussá csiszolt vers poétikai lehetőségei között kényszerül realista regényt, drámát és poémát (utóbbiakat is regényes cselekménnyel) formálni.

Az *Anyegin* már „objektív" regény, ám poétikai vonatkozásban még „ördögi különbséget" mutat a prózai regényhez képest. A regény sokszólamúsága, a pszichológiai típusok, azok szociális és intellektuális különbsége, szólamaik eltérő funkciója egy realista igényű prózai regényben olyan dialógusokat és monológokat feltételezett volna — s mi ennél is fontosabb —, olyan kompozíciót illetve elbeszélőt és elbeszélői struktúrát igényelt volna, amellyel majd csak a harmincas évek alkotásaiban, a *Belkin elbeszélések, A kapitány lánya,* s a *Dubrovszkij* prózája poétikai érettségének fokán találkozhatunk. Az orosz irodalomban a realista próza poétikája, nyelve, stílusa majd a harmincas-negyvenes években csiszolódik, művelődik ki, ugyanakkor az epikus objektivitás regényi erőterének realisztikus formálása már a húszas évek közepétől elképzelhetetlen — s ennek oka éppen a költői epika megugrása — a megformáltságnak hasonlóan magas szintje nélkül.

Az a körülmény, hogy az objektív szemlélet Puskin fejlődésében megelőzi a prózai formák poétikájának fejlődését, nem kisrészt abban leli magyarázatát, hogy a puskini polémia a romantikusokkal éppen ebben a drámaian sűrűsödő 1824–25-ös év politikai légkörében nem találhatott a maga számára episztoláris vagy publicisztikai formát, illetve azzal már nem elégedhetett meg. Így egyrészt a romantikus próza – mint fejlődési stádium lehetősége – kimarad, másrészt a realista epika – bár költői marad –, objektívebb lesz.

A verses epika azonban nem meríti ki lehetőségeit ebben a költészetben akkor sem, mikor az orosz próza megszületése szempontjából oly fontos művek – a *Belkin elbeszélések,* a *Dubrovszkij* és *A kapitány lánya* – már visszafordíthatatlanul a próza győzelmét jelzik; mert van valami nagyon is közös mindabban, ami Puskin prózai és költői epikájának témavilágát, prózai szerkezetét, elbeszélői vagy drámai építkezését jellemzi, alakítja. És ez a közösség elsősorban nem is forma eredetű. Sokkal inkább ered abból a politikai és ideológiai aktivitásból, amely a puskini gondolkodást a negyedszázad-fordulót megelőzően jellemezte, majd pedig a dekabrista felkelés tanulságainak levonásából, abból, hogy Puskin ezt a fordulatot ekkor már az európai történelmi fordulatokhoz, a francia forradalomhoz, majd a júliusi eseményekhez mérte.

Puskin gondolatsora egyre mélyebben, más és más oldalról közelíti meg a kor nagy problémáját: a formációs váltás realitásának kérdését a nemzeti nemesi és nem polgári feltételek között. *Borisz Godunov* című drámája erről az oldalról közelítve is történelmi tragédia marad ugyan, csakhogy érthetővé válik Otrepjev szerepeltetésének súlya, az egyén történelemformálásának határait feszegető kaland regényes ötlete (s erre Borisz Godunov „kalandja" is mélységesen rímel, mint ahogy Pimen szavai vagy Marina kétkedései is Otrepjev történelmi szerepre való alkalmasságát illetően).

5.

Puskin költészetében a déli poémáktól az *Anyeginig* és a *Borisz Godunovig* egy hosszú folyamat bonyolult poétikai metamorfózisaként érzékelhető a szubjektív gondolkodásból az objektívbe való átmenet. Eközben nemcsak a régi formák alakulnak át, de műfaji szempontból újak is születnek, s az elbeszélés fenomenje is gyökeres változást mutat. Időzzünk el kissé elemzőbben ennek a változásnak nyomon követhető összefüggéseinél! Látni fogjuk, hogy a három eltérő zsánerű mű – a *Cigányok,* az *Anyegin* és a *Borisz Godunov* valójában már egy úton halad, s azok a különbségek, amelyek nagyon is szembeötlőek közöttük, inkább az eltérő költői feladatok tartalmában keresendők.

A *Cigányok*ban a romantikus poémát, annak szubjektív műfaji koncepcióját úgy robbantja fel, hogy közben megmarad a romantikus poéma keretei között. De először is a poémikus dráma felé közelíti a művet: egyszerre őrzi meg a főhős társadalombírálatának igazát, romantikus hőfokát, és ugyanakkor a „természeti ember" felől magát ezt a romantikus hőst is kritika alá vonja. Eltúlozva a dolgot azt mondhatnánk: a szócső szerepet előbb Alekónak osztja ki, aztán pedig az öreg cigánynak.

Az ötlet alapja az, hogy mindkét esetben a társadalmat éri a bírálat: előbb perszonifikálatlanul: a romantikus poétika felől, majd azután a romantikus poéma poétikájával teljesen ellentétesen a romantikus hős önbíráló szkepszise helyett *kívülről* jövő objektív bírálatban részesül a hős: és éppen eszménye megtestesítőinek szájából hangzik el a bírálat.

Vajon nem ugyanilyen bírálatban akarja-e részesíteni Puskin *Anyeginjét*, amikor — végül is kéziratban maradt — híres és oly sokat vitatott nyolcadik — dekabrista — fejezetét szándékszik megírni? Mindenesetre az a bíráló attitűd, amely Tatyána részéről Anyeginnel szemben kifejeződik, nagyonis erre enged következtetni. Csakhogy a realista és objektív regény „költői" verses formája erre aligha adhatott lehetőséget. Holott nem maga az ábrázolás képezhetett Puskin számára nehézséget, hanem a költő-elbeszélő szubjektív viszonyának miként alakítása-kifejezése-objektivációja.

A költő-elbeszélő attitűdje a verses regényben ugyanis végig egyértelmű, s az epikus jellegű történések-epizódok — bármennyire csak leíróként „szerepjátsszon" benne a költő-elbeszélő — mindig az attitűddel is egyezően zárulnak. Az öreg Cigánnyal egyetértve szabadon bírálhatta Puskin Alekó eszményeinek ellentmondásait, kimondva róluk, hogy ugyanabból a rosszból vétetettek maguk is, mint amely ellen lázadt és jogosan lázadt. Magára vállalhatta a cigánytábor Alekó egoizmusával szemben kialakított elutasító magatartását is, de ezt nem tehette volna meg anélkül, hogy az elbeszélői álláspontot is az epikai szövet mögé ne rejtse. Ez viszont a mű egész poétikai koncepcióját, lírai—elbeszélői—epikai egységét bontotta volna meg. Puskin a húszas évek közepén semmiképpen nem kozelíthette nézőpontját a dekabristákéhoz. Tatyána felé viszont lírai lehetett ez a költői viszony. Ugyanakkor Tatyána szellemi fejlődésének önmozgása reálisan és objektíven is elvezethető volt egy hasonló — az erkölcsi világ szféráiban létrejövő, ám végeredményében mégis hasonló — Anyegin-bírálathoz. Anélkül, hogy — az objektív és realista regény koncepciójának megfelelően — Tatyánának egyetlen pillanatra is az írói szócső szerepét kellett volna elvállalnia, betöltenie.

Persze már a *Cigányok* esetében is csak feltételes módban beszélhetünk „szócső" szerepről. A cselekvés-történés ugyanis már itt is olyan mély külső és belső indoklásra támaszkodik — Alekó egoizmusának kikerülhetetlen önleleplező gesztusa ugyanúgy, mint az öreg Cigánynak a cigánytábor belső viszonyait megőrző bölcs ítélete fölötte —, hogy minden túlzás nélkül állíthatjuk: Puskin a romantikusokkal folytatott vitájának arra a tételére is pontot tesz, amely általában a szubjektív epikai koncepcióval szemben, a szócső szerep epikai közegben való alkalmazhatóságának poétikai jogosultságát vitatta. Puskin már nem „egy karaktert" — önmagát —, hanem egy sor belső és külső mozgásában determinált karaktert köt össze egy tipikusan romantikus szituációban, hogy aztán magát a szituációt már ne romantikusan, hanem realistán oldja meg.

Romantikus vitapartnerei azonnal (s a dekabristák is) megérezték ennek polémikus élét. Sőt egyenesen paródiát olvastak ki a *Cigányok*ból. Hiszen — mondták — Puskin a romantikus hőssel vásári medvét vezettet végig egy cigánytáborban. Ám érzéketlenek maradtak a puskini determinizmus optimista történelemszemléletéből fakadó forradalmi alapmondandója iránt. Pedig nyilvánvalóan Puskinnak a romantikusok és a romantika eszme- és eszményrendszerével szemben van kifogása: eszményrendszerüket tartja végiggondolatlannak, irracionálisnak. Nem bíráló attitűdjük ellen szándékozik tehát ágálni, csupán nem tartja elég mélynek azt.

A romantikus szabadságeszménynek ez a fajta „próbája" nemcsak a romantikus hős, de a romantikus poéma koncepcióját is tűz alá veszi, mégpedig elsősorban belülről, a műfaji gondolkodás építkezése felől. Tolsztoj majd a *Kozákok*ban ugyanígy indítja el a patriarchális eszményrendszer művészi bírálatát. Igaz, ez nála elhúzódik aztán egy egész félévszázados alkotó életre; Olenyin „hasonmásai" Piertől Nyehljudovig ennek a megol-

datlan problémának újabb és újabb állomásánál időznek el, hol egy epizód, hol egy teljes „félregény" erejéig (mint például Levin). De jellemzően Tolsztoj ugyanazon az úton halad, mint Puskin: a szubjektív attitűd objektívvé fordítása útján. Igaz, Tolsztoj már nem annyira irodalmi vitapartnereivel polemizál, mint Puskin művészileg, hanem saját illúziói ellen fordítja a módszert, önmagával is vitázik. Eközben a társadalombírálatot az alakok pszichológiai logikájában és dialektikájában nem kevésbé, mint a történés-cselekvés regényi hovafordulásában egyre átfogóbb totalitásban teljesíti ki – még a puskini műhöz képest is.

Az az esztétikai és poétikai értelemben is polémikus építkezés, amelyet Puskin a *Cigányok*kal fölfedezett, mind módszerében, mind témaválasztásában igen termékenynek bizonyult annak ábrázolására, hogy az utópiába hajló, romantikus társadalomkritikai attitűd mintegy önmaga vesztét okozza. Az *Anyegin*ben ez a bírálat már egy magasabb szférában – a költészet világában – élő hős felé irányul, s az *Anyegin* kettős poétikai rendszerének megfelelően: egyszerre objektíven és szubjektíven, párhuzamosan és egymás mellett haladhat. Az *Anyegin*nek a *Cigányok*tól eltérő volta s érettebb kérdésfölvetése – mint ahogy a verses regény írásának több, mint egy fél évtizedig való elnyújtása is – azért lehetséges, mert (a *Cigányok*ban még megőrzött azonosuló-távolságtartó attitűdjével szemben) itt Puskin az objektív attitűdöt a külső és belső történet kifejtésére tartja fenn, a szubjektív attitűdöt pedig csaknem maradéktalanul lírai objektivációs formába emeli át. Ezzel teljes lírai nyíltsággal vállalja az azonosulás vagy távolságtartás elbeszélői funkcióját. A műfaji gondolkodás fogságából emígyen kiszabadított líraiság, szubjektivitás most már az elbeszélői szférában szabadon játszhat az azonosulás vagy távolságtartás megannyi húrján. Hiszen önállósult, függetlenült a hős és a hősök valóságattitűdjétől, s kifejezheti a maga viszonyát a világhoz – mind az ábrázolt, mind az ábrázoláson kívülrekedt világhoz is.

6.

Ennek a poétikai reformnak a jelentőségét nehéz volna túlbecsülni. Az orosz realista elbeszélés előtt nem is ablakot, hanem kapukat tárt ki Puskin a világirodalmiság felé. És az orosz írók nem mulasztják majd el, hogy bemenjenek ezeken a kapukon, az elbeszélőművészet újabb és újabb meglepetéseivel kápráztatva el a művelt európai olvasót és nyugati írót egyaránt. De ismét hangsúlyoznunk kell, hogy ezt a poétikai fordulatot, a romantikus poéma felbontását, a romantikus ideál megtestesítőjének váratlanul önnön eszméi ellen fordítását, a *Cigányok* költői gondolatát azáltal fedezi fel Puskin, hogy ebben a feszült két-három esztendőben – amelyben beért és lejátszódott a dekabristák drámája – az emberi *cselekvés* emberi *sorsba* fordulásának társadalomtörténeti, társadalmi formációs okaira tapint rá. Ezzel azonban adva volt Puskin számára a történelmi tragédia megfejtéséhez vezető út is.

A *Borisz Godunov*ban – majdnem egyidőben az *Anyegin* első harmadának megírásával (a harmadik és ötödik fejezet írása közben kezdte el a dráma írását) – ezt az utat Puskin következetesen végig is járja. De most már nem a romantikával polemizálva. Inkább a klasszicista és a romantikus dráma együttesének poétikájával fordítja szembe a maga – immár deklaráltan is shakespeare-i – objektív gondolkodását és most már realista módszerét. Itt már objektív cselekménykszövés és realista önmozgás elválaszthatatlanul

egybefonódik. Puskin egy történelmi korszakforduló feltételei között méri fel az emberi vállalkozás, cselekvés és sors összefüggéseit, az egyéniség társadalomformáló aktivitását.

A romantikus dráma elleni folytatott polémia itt már nem elegendő hajtóerő, hogy belőle kicsírázzék — pláne kivirágozzék — a realista, objektív koncepciójú dráma. A *Pikk dámá*ban s a *Kistragédiák*ban ugyanilyen problémát jelző belső gondolatsor is felsejlik, hiszen megannyiszor a valóság önmozgásának tempójával és intenzitásával szemben túlhajtott emberi aktivitás, a valóságformálás rossz végtelenségű akaromsága lesz a tragédia forrása. Mint ahogy *Borisz Godunov* sem mentes a hasonló tendenciájú romantikus cselekvéskultusz rejtett puskini bírálatától. Borisz cár is bizonyos fokig a történelmi valóság egyébként más irányú mozgástendenciájával szemben kényszeríti ki akaratát. De Grisa Otrepjev is kierőszakolja a maga történelmi szerepét. Puskinnak persze a kétféle akarat megrajzolása nem annyira a hasonlóság, mint inkább a kettő különbsége miatt fontos: Otrepjev akarnoksága minden rátermettsége ellenére is kalandorságot eredményez, s a siker sem egyéb, mint — modern szóval élve — a „manipulálhatóság" állapota. Otrepjev úgy tör fel, hogy sem reális történelmi eszményt nem hoz magával, sem reális történelmi erők küldetését nem érezheti maga mögött. S ez elkerülhetetlenül produkálja feltörekvésének fázisaiban a retrográd cselekvéskényszer szituációit. Míg végül is az oligarchák hálójába kerül, amely Otrepjev „tragédiátlan" tragédiájának is előrevetíti árnyékát. Borisz történelemformáló akarata viszont a történelmi erőviszonyok viszonylagos megváltoztathatóságának buktatójába ütközik. Ez már igazi tragédia: ha úgy tetszik, a „felülről" jött történelemformáló akarat tragikuma, mint ahogy Péteré, a felvilágosítóé és a dekabristáké is. Puskin azért tud itt regényes kalandot és pszichológiai drámát műfaji szempontból regénytragédiába, shakespeare-i királydrámába ötvözni. Mégis, ismételjük, ez a költői gondolatsor korántsem csak a romantikus életfelfogás és műfelfogás ellen hadakozva alakul ki. Puskin számára felvilágosodás és klasszicizmus, szociális szentimentalizmus és romantika egy típusú gondolatrendszert képeznek: történelmietlen valóságszemléletet, történelemfölötti — racionális vagy racionalizmusellenes — eszme- és eszményrendszert; utópisztikus társadalombírálatot s a perspektívákat illetően pesszimisztikus hőskultuszt, irreális tettkultuszt. Otrepjev történetében — mint majd Germánéban is lesz a *Pikk dámá*ban — van valami közeli ahhoz a gondolatsorhoz, amit majd oly nagy érdeklődéssel olvas Puskin a harmincas évek elején, néhány esztendővel a *Borisz Godunov* megalkotása után kortársainál is — Balzacnál és Stendhalnál.

Természetesen mindez kihathatott az *Anyegin* további fejezeteire is — a verses regény egészében véve így kevesebb is, több is a történelmi drámánál. Puskin magát a regényt is úgy határozza meg, mint amely „történelmi korszakot kitalált történetben bont ki", s a történelmi korszakhoz való realista hűség az, amely oly közel hozza a kétféle műfajt. A *Kistragédiák* is ilyen „kisregények", s a *Bronzlovas* is ilyen „kitalált" történelmi „tragédiaregény".

A puskini történelmi dráma persze nemcsak a regényben és a későbbi puskini regényekben rezonál tovább, ott munkál majd a *Kistragédiák*ban is hol a romantika, hol a felvilágosodás eszme- és eszményrendszerét bírálandó; a Borisz és Grisa közötti különbség, a kétféle „tett-alkotás", „cselekvés"-felfogás puskini ítélete ott bujkál a *Mozart és Salieri*ben is. Mozart sem csupán a romantikus alkotótípus példája; ellenkezőleg: a valóságra odafigyelni tudó objektív művészé. A művészetet valóságosan, alkotóan felfogó talentumé, szemben a művészetet racionalistán és szubjektíven s az alkotást romantiku-

san, a valóságformálást aktivistán koncepciókba kényszerítő Salieri típusával. Salieri a dolgok ellenére, a törvényszerűségeket nem ismerve formálni akaró „cselekvő" ember típusát testesíti meg. Salieri és Mozart így lesznek a shakespeare-it követő puskini emberkoncepció — a moliére-i típusok poétikáját meghaladó „ellentmondásosan teljes", az egyetemes emberi létre kitekintő, „kora embere" mintájára formált alakok —, mint egyébként a *Kistragédiák* mindegyik alakja. A romantikusok türelmetlensége éppúgy objektiválódik Salieri figurájában, mint a felvilágosítókra jellemző, a bűnt is hőstetté avató megváltó pátosz vagy a klasszicisták szűklátókörű racionalizmusa és a klasszikakultusz.

S Mozart szócső lenne? Amennyiben semmit nem tehet, csak eredendően alkotói magatartásával nyithat kaput a jövő embere felé — igen. Mozart nem nézeteivel, nem politikai cselekvésével, hanem új költői magatartásával, korszakváltó költői gondolatrendszerével és költői formarendszerével válik megfejthetetlenné és elviselhetetlenné Salieri és kortársai számára, erjesztőjévé s felszabadítójává elkövetkező századok zenei gondolkodásának. S mint Tatyána, Mozart is líraian közel kerül Puskinhoz; mögötte az író másként rejtőzködik — líraian, irónia nélkül. Nemcsak saját sorsát, az objektív költő „dekabrizmusának" elkerülhetetlen bűnhődését sejti meg általa, de költészetének és gondolkodásának századokat túlélő erejét is pontosan jósolja meg.

7.

Puskin számára a romantikus dráma és poéma azáltal válik problematikussá, hogy az epikus műfajt szubjektívvé szűkíti, lirizálja. Minden lépésével — amit már a kortárs kritika is realizmusként konstatál — az epikai objektív viszony helyreállításának, pontosabban kiművelésének feladatát vállalja magára. Jellemző, hogy 1823—24-ben az anyegini „verses regény" műfaji megjelölése mellett lépten-nyomon előfordul a „poéma", sőt a „romantikus poéma" kifejezés, s a fejezeteket is „énekeknek" nevezi Puskin. Sőt, az első fejezetben, mint ismeretes, kettős elbeszélői szerepet is fenntart a maga számára: az elbeszélő kortársét, aki Anyegin barátja, s az elbeszélő-író-regényíró költőét, aki — mint láttuk — objektív, ironikus viszonyt alakít ki ábrázolt hőseinek magatartásával, törekvéseivel szemben, s már-már szatírai viszonyt a környezet- és társadalomrajzban. A kortárs romantikus kritika éppen ezzel a mozzanattal áll szemben értetlenül: miért kellene a társadalomkritikai szerepet kivenni a központi hős kezéből, miért kell az író kritikai attitűdjének ez a megkettőződése, „rejtőzködése"? Besztuzsev és Rilejev elsőként kérik számon Puskintól a lírai regény szabályait. Puskin számára viszont egyre inkább az objektív epikai regény jelenti a regényt, s csak később tudatosul a kérdés másik oldala — hogy ez az objektív regény az adott esetben realista regény is lesz. Majd 1830-ban, az *Anyegin* befejezése után Puskin meg is alkotja a maga számára a regény fogalmát, s ez a meghatározása nem különbözik attól, amit majd Lermontovnál és Balzacnál olvashatunk: „a regény — írja Puskin egyik levelében — történelmi korszakot bont ki kitalált elbeszélésben". A „történelmi korszak" kifejezés Puskin szótárában többszörösen is elvi jelentőségű. Amikor a kortárs kritika először támadja a puskini *Anyegin*-koncepciót, az író és a központi alak viszonyának kérdését veti fel, és nem csupán a romantikus konvenciókból kiindulva. Puskintól a romantikusan értelmezett társadalmi elkötelezettséget kérték számon, azt a didaktikus funkciót, amelyet ha a költő elvitat főhősétől, mint első személyű elbeszélő nem tud majd művészien megvalósítani — vélték a romantikusok. Holott éppen

a költői hivatás társadalmi funkciójáról vallott felfogás tekintetében áll be Puskinnál egy valóban az egész további orosz irodalmi fejlődést meghatározó fordulat.

Mindez szoros kapcsolatban állt azzal a puskini váltással, hogy ekkor már Shakespeare ember- és műkoncepcióján keresztül szembefordul Byronnal és a francia klasszicizmus szellemével.

A Shakespeare-hatás Puskin fejlődésében 1824-ben, az *Anyegin* első négy fejezetének írása közben váltja föl a byronit s válik meghatározóvá, s miután már az első orosz realista regény megteremtésében is szerepe van, valamival később beérleli a „népi dráma", a „történelmi tragédia" gondolatát is. A Shakespeare-hatást ugyan a *Borisz Godunov* létrejöttével szokás kapcsolatba hozni, s ez annyiban indokolt is, hogy Puskin 1824- és 25-ben, tehát az *Anyegin* negyedik fejezetének megírása idején alkotja meg drámáját is. Mégis, a mű szemléleti alapja — amely természetesen a mű elgondolása és az alkotási folyamat során alakult ki — közös: az emberi természet társadalmi determináltsága, s ennek következtében az emberi viszonyok, a történelmi folyamatok alakulásának szociális és pszichológiai mechanizmusa és dialektikája.

Shakespeare előtérbe állításával a dekabrista forradalmi romantika felvilágosítói irodalomfelfogása s a byroni regény ironikus attitűdje egyszerre számolódik fel; az egoizmus és a szabadságvágy byroni egysége, az ellentétes szenvedélyek elve már a *Kaukázusi fogoly*ban, de különösen a *Cigányok*ban végképp fölborul, s a hős drámájának forrásává válik — tehát a szerzői szintről az alakok szintjére kerül. Az *Anyegin*ben Puskin már olyan — a szenvedélyeket próbára tevő — tér- és időstruktúrát teremt, amely látszólag kizár minden drámaiságot, elszürkíti az alakokat, eseményeket, — valójában azonban konkrét „történelmi korszakot" tesz elemezhetővé, s ezzel éppen a valóságos emberi drámákra, azok történelmi szituációban rejlő gyökereire tud rámutatni.

Elsősorban azért volt aktuális ez az írói attitűdben lezajló folyamat, mert miközben az *Anyegin* íródik a dekabrista felkelés beérik és tragédiába fullad, s ezzel az orosz nemesi forradalmiság sorsa megpecsételődik. Puskin most sem szubjektíven értelmezi művészi feladatát; a nemesi fiatalság közvetlen történelem- és önformálása izgatja inkább, a köznapi magatartásformákból születő tragédiák, nem a hősies tartás.

Puskin elsősorban azzal nyit utat az orosz próza fejlődésében, hogy elsőként tesz kísérletet konkrét, történelmi időben és térben realitásként érzékelhető társadalmi folyamatok objektív, sorsszerű eredményeinek művészi elemzésére. Konstatálja a közéleti tevékenységi formák kialakulatlanságát, a társadalmi fejlődés igényének elapadását, a nemesi entellektüel személyiség-kibontakozásának félresiklását, a fölöslegesség élményét, a történelmi méretű passzivitás tüneteit. Az orosz valóságot az elbeszélői epika, a regény objektivitása segítségével a nemzeti haladás, a társadalmi ellentmondások megoldási lehetőségei, az individuumok és emberi képességeik kiteljesedésének és aktivizálódásának (s ezen aktivitás irányának) etikai, szociális, politikai perspektívái felől tekinti át Puskin. S az orosz elbeszélő próza regény felé való fejlődésének szempontjából éppen ez volt a legdöntőbb: egy olyan művészi modellt állítani a romantikus poéma, felvilágosító-klasszicista dráma és romantikus regény helyébe, amelyben az orosz élet úgy mozog, mint maga az ábrázolt történelmi korszak valósága. Ez az új retrospekció az, amely elkerülhetetlenül szembeállította Puskint a romantikus írói hivatástudat európai és orosz formáival, de ez vált az epikai objektivitásért való küzdelem döntő mozzanatává is; ez vezette Puskint a regény orosz modelljének kikísérletezéséhez.

Turgenyev: Költemények prózában. Poétikai kérdések

KOVÁCS ALBERT

„A retorika tanára szeretnék lenni, hogy magyarázhassam könyveit (. . .) — az engem csodálatba ejtő művészi tökély mintaképeit."

(Gustave Flaubert leveléből Ivan Turgenyevhez, 1873. augusztus 2.)

A *Költemények prózában* Turgenyev hattyúdala. Búcsú az ifjúságtól, az élettől. Bölcs prológus, s a maga módján heroikus életfilozófia. E művet lényegében ferdítik el azok a nézetek, amelyek nyugat-európai filozófusoktól kölcsönzött pesszimizmussal vádolják a szerzőt. Az emberi lét véges voltának döbbenete készteti Turgenyevet arra, hogy szembenézzen a halállal, hogy az örökkévalóságot ne benne, hanem a szépségben, a szeretetben és szerelemben, az igazságosságban, a művészetben — tehát az igaz emberi értékekben lelje föl. Művének vezéreszméje alapjában véve az élet igenlése és szeretete a halál küszöbén. Művészi eszmefuttatásaiban, merengéseiben, hétköznapi feljegyzéseiben fölsejlik a nép sorsával való együttérzés, a haladás igenlése, csodálata a forradalmi harc iránt (ha a kívülálló szemszögéből kételyektől nem is mentesen), s vissza-visszatérnek a természethez való viszony, a művészet, a boldogság titkait faggató, gyötrő kérdései. S mindezen átragyog az író közvetlen, mélységesen emberi, lenyűgöző személyisége.

Önkéntelenül felmerül a kérdés: mi ad szinte kimeríthetetlen eszmegazdagságot e prózában írt költeményeknek? Miben rejlik művészi erejük? Mi a művészi képalkotás sajátossága e kis remekművekben? Miben áll Turgenyev realizmusa? Vagy talán más művészi alkotói módszerről volna szó? Milyen műfaj a „költemény prózában"; epika-e vagy líra; s melyek a törvényei Turgenyevnél?

I.

A művészi kép jellegének, struktúrájának leglényegesebb vonásai az irodalmi irányzatok módszereiben gyökereznek. De megközelíthető-e ebből a szempontból a *Költemények prózában*? Lehet-e egyáltalán a parabola, az allegória, a legenda, az egyszerű naplójegyzet realista, vagy mondjuk, romantikus, szimbolista? Vajon nem irányzat és stílus fölöttiek ezek a kifejezési eszközök, amelyeknek eredetét és első kultuszait a legrégibb időkre vezeti vissza az irodalomtörténet? Első látásra egyáltalán nem alaptalanok ezek a kételyek. A ciklus egyes alkotásait nehéz — olykor egyenesen lehetetlen — az irodalmi irányzatok művészi módszereinek elvei felől megközelíteni. Ugyanakkor egészen bizonyos, hogy a ciklus problémaköre és hangulata, az egyes típusok és motívumok ismétlődése, a stílus sokoldalúsága — a líraiságtól a tárgyilagos értekezésig — a klasszikus hagyományt, a romantikát és realizmust idézi fel napjaink szakemberének tudatában.[1]

[1] A kritikai és irodalomtörténeti munkák nem adnak ezekre a kérdésekre kielégítő feleletet. A *Költemények prózában* könyvészetére vonatkozólag ld. И. С. ТУРГЕНЕВ, *Полное собрание сочинений и писем*. т. XIII. Наука, Москва—Ленинград, 1967, 615—681; *Библиография литературы о Тургеневе, 1818—1967*. Наука, Ленинград, 1970.

Turgenyev miniatűrjeinek jó része filozófiai elmélkedés. meditáció. Nem véletlenül: az író filozófiai képesítést szerzett Berlinben, hegeliánus professzorok tanítványaként. Sztankevicshez és Belinszkijhez szintén világnézeti és esztétikai érdeklődés vonzotta. De ez természetesen másodrangú kérdés, hiszen a miniatűrök mindenekelőtt művészi alkotások, *prózában írott költemények*; s a ciklus egészének mint irodalmi műformának benső törvényei egységesek és következetesek. Az elméleti, tételes elemek olyannyira szervesen ötvöződnek e formastruktúrában, hogy a miniatűrök művészi voltához egyetlenegy esetben sem férhet kétség.

A párbeszéd, Necessitas, Vis, Libertas, Két testvér, A világ vége első látásra allegóriának vagy parabolának tűnik, amely funkcióját tekintve gyakran a művészi és tudományos megismerés, a művészet és didaktika határán mozog. Azonban az érzelmi-gondolati feszültség, a fantáziadús, tömör kifejezés, a stílus, a szerzői előadásmód meghitt közvetlensége, s a mindezekben kifejezésre jutó lírai attitűd Turgenyevnél az allegóriát és a parabolát határozottan a művészet szférájába emeli.

Az író közvetetten a művészi megismerés általánosabb esztétikai alapjait is érinti, amikor a ciklus egyik darabjában elhatárolja az emberi személyiség problémáival kapcsolatba nem hozható *tudományos igazságot* (истина) az etikailag és történelmileg meghatározott *igazságosságtól* (правда). *Az igazság és igazságosság* c. költeményben így vall erről: „az elvont igazság nem adhat nekünk örömet, boldogságot . . . De az igazságosság igen: ez emberi, a mi földi dolgunk . . . Igazság és igazságosság! Az igazságosságért meghalni is kész vagyok". Tehát az erkölcsi igazságtól eltérően az elvont tudományos igazság nem függ össze az ember boldogságeszményeivel.

Turgenyev művei összességükben az ember és az emberiség sorskérdéseit feszegető művészi igazság-formák, még akkor is, ha költői képeit gyakran természettudományos és absztrakt filozófiai igazságok inspirálják.

A *Párbeszéd* az író korában szélesen elterjedt, az emberiség jövőjét sötéten látó, pesszimista világkép művészi megjelenítése, amely egyébként Madáchnál is fellelhető. A miniatűr költői gondolata két hegycsúcs, a Jungfrau és a Finsteraarhorn megszemélyesítésén alapul. Nem a relativitás elvont eszméje, hanem a költői kép, a néhol már-már versre jellemző ritmus által létrejövő szimbolikus jelentés teszi gondolatilag feszültté a rohanó idők vezérmotívumát: „Párezer esztendő fut el: egyetlen pillanat." Ezek ötvözik struktúrává a dialógust, dominálnak az Alpok realista tájleírása fölött, ezeknek rendelődik alá a párbeszédből kikövetkeztethető elvont eszmeiség. Képalkotásában, hangvételében is rokon *A világvége* c. miniatűr, amelyben azonban a szimbólum már egy embersors pszichológiai kivetítése az emberiség, a földgolyó sorsára. A ciklus e központi motívuma — a halál elkerülhetetlensége, az emberi lét véges volta — újra és újra formaképzővé válik Turgenyev szimbólumaiban és „látomásaiban". E motívum tartalma, jelentése a hagyományos kritikai felfogásoktól eltérően nem a halál kultusza és a pesszimizmus, hanem a filozófiai igazságokkal dacoló költői éleslátás és realista életfelfogás; mi több, harc a halállal (ha lehetne a biológiai halállal is!), az öröklét fölmutatása a hősiesben, a szépben, a szeretetben, magában az emberi életben. A művészi kép elemzése épp ezért e motívum teljesebb értelmezését teszi lehetővé.

Az öregasszony azt példázza, hogy a könyörtelen halállal szemben ott van az életszeretet, az ember konok, bár meddő kísérlete arra, hogy elkerülje a halált. Turgenyevnél az az újszerűsége a halál szimbolikus képének, hogy ez a kép rendszerint kétsíkú. Az

öregasszony először reális alakban jelenik meg: a hőssel „széles mezőn" találkozik, arca sárga és ráncos, orra hegyes, foga nincs. Tekintete eleinte vak és tompult, majd fenyegető gyűlöletet sugároz: „Rám néz két nagy, gonosz, baljóslatú szemével. . . ragadozómadár-szemekkel. . .". Rejtélyesen hallgat, nem beszél az alamizsnáról. Ám a kép fokozatosan fantasztikus árnyalatot kap, szimbolikus jellege egyre inkább kidomborodik. *Az öregasszony* szövegében nincs utalás a hős lelkiállapotát vagy gondolatait kifejező látomásra vagy álomra. Itt más eszközzel emeli az író a művészi képet a szimbólum elvontabb eszmét és előérzetet kifejező szintjére. Ez az eszköz a hétköznapi jelenetet leíró szövegbe iktatott belső monológ. Az első ilyen monológ még a valóság talaján tartja a képet: „. . .hozzátettem gondolatban: Bizonyosan elvesztette világtalan szemmel az utat, s most a hangot követve jön lépéseim után, hogy velem együtt valami lakott helyre érjen.« Így van, így van, bizonyosan így van". De a következő monológ már a fantasztikum és a realitás érintkezésének pszichológiai élményformája. „Sír! — villant keresztül a fejemen. — Abban készül belökni engem!", majd alább: „Jaj! — jut eszembe. — Ez az öregasszony — a sorsom. Az a sors, amely elől nincs menekvés!"

„Nincs menekvés! Nincs menekvés! . . . De hát micsoda őrültség ez? . . . Meg kell próbálni!" Olyan realista ábrázolásmód ez, ahol a fantasztikum a forma egyik alapeleme, de ahol a forma egészével a szerző meg is fejti ezt a fantasztikumot. Ahogyan Dosztojevszkijnél Ivan Karamazov odakiált az ördögnek: „Téged az én fantáziám szült! Te álom vagy, nem létezel!" Turgenyev is utal arra másutt, hogy a művészi kép — „álom".

A művészi kép életszerű-realista és fantasztikus-szimbolikus síkja között ily módon feszült egyensúly alakul ki, s ez a kölcsönös egymásba átcsapás a művészi kifejező erő éltető forrása lesz. E struktúra változásaival jellemezhetjük Turgenyev egész ciklusát. Az *Azúr ország* c. költeményben a boldog ifjúság idilli képét, a hajózás mesés, örömteli hangulatát, ahol a szeretett nő lebegő, de majdnem elérhető alakja is megidéződik, a következő kezdő és záró sorok keretezik: „Azúr ország! Azúr, fény, ifjúság és boldogság hazája! Láttalak téged. . . álmomban láttalak." A tovatűnt ifjúság és szerelem romantikus motívumának légiességét, elégikus hangvételét ellensúlyozza, fékezi a józanító „álmomban láttalak" kifejezés, a keserű egyedüllét és a csalódás motívuma. E többsíkú művészi képalkotás jellemzi a költemények prózában egész ciklusát. Az életszerű, reális elemek szimbolikus jellegűekkel fonódnak össze, vagy ellenkezőleg, a szimbolikus jellegű elemek közé reálisak, valóságosak szövődnek, a realitás és a fantasztikum síkjai egymásba vetülnek. Megkülönböztető sajátossága ez Turgenyev művészetének. *A szfinx*ben az ellentétes síkok egyensúlya, harmóniája úgy alakul ki, hogy az egyiptomi szfinx titokzatos arckifejezésére rávetül az orosz paraszt végletekig általánosított, de nagyon is földi képe. *A nimfák*ban a keresztény vallás üldözte, gyönyörű antik istennők tengeren hajózó, élő emberek képében jelennek meg. *A két testvér*ben a Szerelem és az Éhség alakjainak allegorikus jellegét az arcképek realistán részletező leírása ellensúlyozza.

A tiszta allegória nem jellemző Turgenyev ciklusára, de a jelentésgazdag, expresszíven formált szimbólumok képalkotási művészetének alapjai. *A bogár*ban egy tisztán szimbolikus kép bontakozik ki. A „szennyesbarna" és „vérszínű" undorító légyhez vagy darázshoz hasonlító szörnyeteget az elkerülhetetlen halál jelképe, s a megjelenésével kiváltott ösztönös irtózás, a halálfélelem megérzékítője. A különös bogár képe mint halál-szimbólum itt maga alá rendeli a realista elemeket — a leírást és az alakok jellemzésének részleteit. Az sem véletlen, hogy nem érezzük feltétlen szükségét a „kulcsnak",

melyet e fantasztikus jelenet értelmezésében Turgenyev itt is megad: a látomás e szavakkal kezdődik: „Azt álmodtam. . ."

Sokkal gyakoribb azonban az, amikor a szimbolista vagy romantikus képalkotási mód alárendelt szerepet kap a realista kontextusban.[2] A realista művészi módszer elvei igen változatosan érvényesülnek. A fantasztikus jelenetek, alakok esetében szinte törvényszerűen utal az író — az alcímben vagy bekezdésben — a feltételes jellegre: „álom", „látomás" stb. *A világ képe (Álom)* c. prózai költeményben az apokaliptikus jelenetnek helye földrajzilag meghatározott: „valahol Oroszországban", s a fantasztikus kép realista vonásokkal telítődik az orosz paraszthász leírásával, a kisfiú alakjának és félelmének ábrázolásával.

A művészi kép kettős síkja, a fantasztikum és a realitás szféráinak összekapcsolása, a fantasztikummal jellemezhető valóság költői gondolata még nagyobb súlyt kap, ha a társadalmi mondanivaló vonatkozásában vizsgáljuk. *A küszöb (Álom)* c. miniatűr alcíme szintén „álom" és ugyancsak szimbolikus képalkotású (a forradalmi mozgalom „hatalmas épület", amelynek mélyéről „hang" száll; az orosz leány általánosított alakja). De a szimbolikus képrendszer ez esetben folytatása a való életnek (például a környezet ellenséges magatartása a forradalmár leány iránt, a rá váró megpróbáltatások vázolása, a meggyőződésből való kiábrándulás lehetősége stb.).

Az uralkodó realista művészi módszer példáiként említhetők a ciklus olyan gyöngyszemei, mint *Egy elégedett ember, Életszabály, Masa, A tökfilkó, Scsi, Az önző, Fel kell kötni!, U—a. . . u—a. . ., Fáim* és mások. A realista ábrázolásmód sokoldalúan jut kifejezésre: általános esztétikai szinten a személyiség történelmileg konkrét, humanista felfogásában, a társadalmi okok és források felfedésében; a hősök és jellemek szintén a társadalmi-pszichológiai típusok létrehozásában a műforma tömör eszközeivel; a leírások és a portrék szintjén a valósághű és funkcionális részletekben; a stílus szintjén pedig a turgenyevi nyelv gazdagságában, pontosságában és kifejező erejében.

De az említett művek figyelmes elemzése arról is meggyőz, hogy a realizmus itt is magába olvasztja más irodalmi irányzatok eszközeit, elveit. Az *Egy elégedett ember* olyan rágalmazó típusát mutatja be, aki „kedves, sokat ígérő", „eleven és vidám", aki maga is elhitte az általa kieszelt pletykát, amit egy ismerőse szájából hallott vissza. Első pillanatra ez a típus nincs társadalmilag meghatározva: egy örvendező, elégedett ember jellemrajza jelenik meg. De nézzük csak a szöveget, mit mond, honnan ered ez az öröm? „Mi történhetett vele? Vagyont örökölt talán? A hivatali ranglétrán emelkedett? Vagy talán szerelmi légyottra siet? Vagy egyszerűen jól megreggelizett, s az egészség, a kielégült erő bizsereg játékosan a tagjaiban? Csak nem ékes, nyolcszögletű keresztedet akasztották a nyakába, Stanisław lengyel király?" Az emberi személyiség realista felfogása, amely a természeti, lelki tulajdonságokat társadalmi jellemzőként helyezi előtérbe, jut itt program-

[2] Más véleményt fejtett ki például A. G. Cejtlin, aki „romantikus stílusban írt miniatűröknek" tartja a ciklus alkotásait. *История русской литературы в трех томах.* Гл. ред. Д. Д. БЛАГОЙ, т. III, АН СССР, Наука, Москва, 1964, 559. Henri Granjard szerint „Turgenyev — a nála csak nyolc évvel idősebb Musset-hez hasonlóan — romantikus. Az irodalmi realizmus századában ő a megkésett romantika képviselője . . . A kor realizmusára Turgenyev rányomja romantikus költői személyiségének bélyegét". (HENRI GRANJARD: *Élements romantiques dans les poèmes en prose de Tourguénev.* Communications de la délégation française, VIIe Congrès international des slavistes, Varsovie, 21—27 août 1973, Paris, 1973, 175).

szerűen kifejezésre — parodisztikus éllel. A hős először egy ártalmatlan rágalmazónak tűnik; ám az utolsó mondat ironikus jelzője — sokat ígérő fiatalember — olyan társadalmi megvilágításba helyezi a figurát, amely a vagyon, a rang, a kitüntetés világának jellegzetes típusává teszi.

Ez a XIX. század realizmusára jellemző — a karakterek társadalmi meghatározottságából és pszichológiai ellentmondásosságából építkező — típusalkotás az előző irányzatoknál szabadabban merít az antik irodalom, a felvilágosodás, a romantika motívumaiból, formaelemeiből. *Az életszabály, Az önző* c. miniatűrök szatirikus éle a felvilágosodás hagyományát idézi, amely Lermontov, Nyekraszov és Scsedrin műveiben forradalmisággal telítődik. Turgenyev ugyan nem volt forradalmár, de a harcos polémia szelleme mindig közel állt hozzá. *Az önző* hőse a „becsületből" kovácsol tőkét, s önimádó önzésében elítél minden emberi gyarlóságot, az „erény szörnyetegévé" válik. Ám ennek a látszólag egysíkú erkölcsi típusnak van a műben egy másik — a kritikai realizmus típusaira jellemző — társadalmi meghatározottsága is: „Egészségesnek született, gazdagnak született — és egész hosszú élete folyamán megmaradt gazdagnak és egészségesnek, ballépést nem követett el, tévedésbe nem esett, el nem szólta magát, bakot egyszer sem lőtt. Feddhetetlenül becsületes volt!... És becsületességének büszke öntudatával fojtogatta környezetét: rokonait, barátait, ismerőseit. A becsületesség volt a tőkéje... s uzsorakamatokat szedett érte." Két művészi felfogás versenyéről van itt szó. S az orosz író a realizmus magasabbrendűségét programszerűen hirdeti. Az *U—a... u—a...* c. prózai költeményben a kiábrándult, büszkeségében megalázott ifjú hős véget akar vetni életének. A vita eszmei, filozófiai síkon folyik: a hős romantikus-individualista életfelfogásával pöröl a világgal, s kész a halálra. Ám a felhangzó gyermeksírás visszatéríti az élethez, megmenti a haláltól.

Ugyanígy a lényegében realista képalkotásba integrálódnak a romantika eszközei is. Ezt kísérhetjük végig a motívumok, a kép- és típusalkotás, a stílus szintjén. Sőt, Turgenyev érinti a romantikus esztétikai felfogást, a romantika élet- és művészetkoncepcióját is. *Az átok* két kiátkozást állít szembe: az egyik idézet Byron *Manfred*jéből való, amelynek művészi erejét a szerző ugyan elismeri, de igazabbnak és tragikusabbnak tartja a paraszti hétköznapok egyik esetét. Byronnál a fennköltt átkot a megcsalt és elhunyt nő lelke mondja a bűnös férfi fejére. Turgenyevnél a parasztlegény sérti meg halálosan idős apját:

„— Átkozd el, átkozd el őt, Vaszilics, a megátalkodottat — kiáltja az öreg felesége.

— Hagyd el, Petrovna — feleli tompa hangon az öreg és széles mozdulattal keresztet vet: — Csak menjen, s érje meg, hogy majd a fia az anyja szeme láttára köpjön az apja ősz szakállába!

Ez az átok sokkal kegyetlenebbnek tűnt nekem, mint a Manfred-beli".

Az eltűnt ifjúság, a boldogság és szerelem motívumaiban különféle szinten nyomon követhetjük a romantikus hagyomány realista átértékelését. Képalkotásában realista kontextusba integrálja, prózai létszituációkba helyezi a romantikus költői látomásokat. Realista ábrázolásában pedig nagy szerepet játszik a pszichológiai valósághűség s a vele párosuló lírai közvetlenség, az önéletrajzi vonatkozású költemények személyes hangvétele, a halálosan beteg író napi feljegyzéseinek vallomásos kitárulkozása. *(Az utolsó találkozás, J. P. Vrevszkaja emlékének, A veréb, A galambok, Megálljuk a harcot, Az öreg, Fészek nélkül, Én felkelek éjszaka* stb.)

A *Költemények prózában* nyelvezetében is megtalálható a realista kontextusban a romantikus és szimbolista stilisztikai eszközök ötvöződése. *A két testvér*ben az allegorikus képalkotáshoz közel állnak a „klasszikus", szoborszerű portrék, ám ezek leírásába is belekerülnek a realista stílus sajátosságai — a meghatározás konkrétsága, a jelzők „objektív" plaszticitása, a bonyolult pszichológiai jellemvonások valószerűsége.

II.

A prózában írt költeményeket műnem szempontjából általában a lírához szokták sorolni. Az egyik meghatározás szerint „a lírai költészetnek a vers struktúrájától megfosztott, önálló alkotásai", egy másik pedig „prózában írt lírai művekről" vagy „meditációkról" beszél.[3] Maguk a Turgenyev-kutatók is rendszerint a lírához sorolják az öregkori miniatűröket, bennük annak a körnek bezárulását látják, amelynek kiindulópontját a pályafutás kezdetén írott versek képezik. Van olyan vélemény is, amely szerint a *Költemények prózában* műfajilag heterogén. A műformára jellemző struktúra tanulmányozása döntheti el csak a kérdést: véletlen-e itt a prózai köntös? Vajon a líra ugyanúgy megfér-e itt a prózával, mint az eposz vagy a dráma a verssel? Nem változik-e meg esetleg döntően e műforma jellege, műfaji struktúrája a különböző korok és irányzatok képviselőinél, például a Verlaine utáni szimbolistáknál, Baudelaire-hez és Turgenyevhez viszonyítva?

A műnemek meghatározó specifikuma abban rejlik, hogyan viszonyul az alkotói „én" az ábrázolt valósághoz — társadalomhoz, eszmékhez, a tárgyi világhoz, szellemi jelenségekhez, érzelmekhez —, hogy mi az „én" szerepe az ábrázolásban. A lírai műfajokban a költő személyisége előtérbe kerül, az olvasó csak az ő észlelésén keresztül kapja a valóság jelenségeit. Az epikában az alkotói „én" háttérbe kerül, az események, az objektív világ árnyékába szorul, de jelen lehet az elbeszélő szövegében. Ám itt az elbeszélő személye az ábrázolt valóság része, illetve sokkal inkább az, mint a valósághoz való szerzői viszony, értékítélet közvetlen kifejezési eszköze, amely — mint struktúraképző elem — a drámában el is tűnik.

A *Költemények prózában* darabjainak túlnyomó többsége első személyben íródott vallomás és filozófiai meditáció. Mégis alig találunk közöttük tiszta lírai alkotást, amelyben kizárólag e műnemre jellemző képalkotási mód, struktúra uralkodnék. S szembetűnő néhány olyan prózában írott költemény (a novellisztikus *A tökfilkó, Scsi,* az allegóriák és mondák: *Párbeszéd, Keleti legenda, Két négysoros*), amelyekben a szerző lírai „én"-je nincs jelen, s úgy tűnik, az epika kisprózai formáival állunk szemben. Hangvételük mégsem elütő, nem töri meg a ciklust jellemző költői hangulatot, mert a lírai és epikai elemek egyensúlyával Turgenyevnek sikerült megteremtenie a műforma sajátos egységét.

[3] A magyar kritika már kezdetben — az 1880-as évek derekától — Turgenyev prózában írt költeményeinek műformáját illetően lírai műnemnek minősítette. (ld. ZÖLDHELYI ZSUZSA, *Стихотворения в прозе Тургенева в Венгрии.* Studia Slavica Hungarica, XIV (1968), 399—402). E. Petuhov a *Költemények prózában* ciklusról szólva „Turgenyev kései lírájáról" beszél *„Стихотворения в прозе" И. С. Тургенева,* Slavia, XIII (1934—1935), Praha, 709. A műforma lírai jellegét emeli ki a szovjet irodalmi lexikon is: *Краткая литературная энциклопедия,* т. VII, Москва, 1972, 205.

Már az első költemény, *A falu* felépítésére is ez az egyensúly jellemző. Az első rész harmadik személyű elbeszélő formában vázolja az orosz falu képét; a terjedelmében nagyobb második részben előtérbe kerül a lírai „én", s az első személy ismétlődő nyelvtani formája a szerző érzelmi reagálását, értékelését fejezi ki. A prózában írt költemények lírai és epikai rétegei legtöbbször a következő modell szerint struktúrálódnak: a kezdő szavak és sorok a szerző lírai „én"-jét jelenítik meg, illetve utalás történik annak jelenlétére. Ezt epikai cselekmény, látomás vagy allegorikus kép követi, majd az egészet lezárja az újra előtérbe kerülő lírai elem. *A veréb* c. miniatűrben a személyes élmény („Vadászatról tértem haza . . . Végignéztem a fasoron . . .") fokozatosan átadja helyét a központi részben az emlékezetes jelenet személytelen leírásának, noha itt sem hiányzik a csodálat kiváltotta feszültség, majd a záró részben nyíltan és erőteljesen újra előtérbe lép a lírai vallomás: „Úgy bizony, ne nevessetek rajtam. Áhítatos tiszteletet éreztem az apró, hősies madárka és szeretetösztöne előtt. A szeretet, gondoltam, hatalmasabb a halálnál és a halálfélelemnél. Egyedül ő, egyedül a szeretet tartja fenn és mozgatja az életet." Ugyanilyen a *Látogatás* felépítése. A lírai struktúra (az első személyben íródott kezdő és befejező rész) itt is keretbe foglalja a múzsát jelképező nő szimbolikus alakját.

A lírai és epikai elemek összefonódása mindig másképpen valósul meg, az egyensúly, pontosabban a két réteg közötti állandó feszültség legtöbbször új módon jön létre. Az író kerüli a mennyiségen alapuló szimmetriát, az egyszer már használt forma ismétlődését. A lírai elemet gyakran csak egy-két személyes névmás képviseli. *A koponyák*ban ábrázolt nagyvilági fogadószoba leírásában például csak egyetlen első személyben írott mondat fordul elő: „Nem mertem megérinteni a saját arcomat, nem mertem a tükörben megnézni magam." *A nimfák* és a *Fel kell kötni!* című költeményekben a lírai „én" mellett megjelenik az elbeszélői „én" is, s az utóbbinak csak részben vannak líra funkciói.

A turgenyevi műforma másik sajátossága, hogy az epikai réteget a lírai strukturális réteg mellett — sőt néha helyett — ellensúlyozhatja a tömör, elvont gondolati tartalmú kép, amely egyszerre teremt érzelmi és intellektuális feszültséget. A parabolák és szimbólumok képalkotásában ez az érzelmi-gondolati kohó hozza létre a líra és epika ötvözetét *(Párbeszéd, Necessitas, Vis, Libertas, Az öregasszony, A természet).* De nemcsak ezekben, hanem a prózában írt költemények epikusabb darabjaiban is kifejezésre jut — különböző stíluseszközök révén — egyfajta líraiságot feltételező, személyes hangvétel. Az epikai elemekből kihangzó mélyen filozofikus gondolat — amely olykor aforizmaként fogalmazódik meg, vagy fennkölt, heroikus képben kap formát — a líraihoz hasonló, vele egyenértékű emóciót hoz létre.

Turgenyevnél az elmélkedés a létről, az emberi sorsról, a társadalomról, a hazáról nemcsak filozófiai, hanem esztétikai, művészi, érzelmi vetületű is. Ezért ragadja meg a gondolat születésének pillanatát is naplójegyzeteiben, ezért fordul közvetlenül az olvasóhoz, ez teszi indokolttá az allegória, a látomás használatát, ennek eredménye a lírai struktúra elemeinek ekvivalenciája.

A cselekményre épülő, típusokat teremtő novellisztikus alkotásokban *(Masa, Ellenség és jóbarát, Az önző)* a lírai elem főleg a ritmus és a stílus eszközeivel hat. A ritmus sokszor megközelíti a versritmust, de ez nem alakítja verssé a művet (egyetlen eset kivételével, ahol versről és tisztán lírai darabról van szó). A novellisztikus alkotások lírai hangulatát fokozza a hangnem, a felkiáltó és kérdő mondatok gyakori váltakozása.

Úgy véljük, a fentiekből levonható az a következtetés, hogy Turgenyev prózában írt költeményeinek műneme epiko-lírai és nem tisztán lírai. A műre líra és epika ellentéteken alapuló egyensúlya, a különféle műfaji elemek egybefonódásának számtalan variációja jellemző. S noha szóltunk uralkodó tendenciákról, típusokról, ezek is legtöbbször egymást kiegészítve, egymással összefonódva vannak jelen. *A küszöb* például a különféle változatok ötvözete. A lírai és az epikai elv más-más művészi eszközök alkalmazása révén eltérő formaszinteken érvényesül: epikus a hősnő portréja és a dialógus, lírai a ritmus fokozódása, a jelzők egy része, az épület látomásos fölnagyítása.

A *Költemények prózában* tartalmaz kivételként néhány tisztán epikus anekdotaformát *(Scsi, A tudósító)*, továbbá egy-két csaknem kizárólag lírai miniatűrt *(A rózsa virága be szép s üde volt, Állj!)*. E két pólus jelenléte nem véletlen: a ciklus epiko-lírai kettősségét teszi érzékletessé, s terjeszti ki kompozíciós elvként a forma egészére.

III.

A *miniatűr* struktúra egy másik sajátossága a prózában írt költemények műformájának. Jellemzője a rövid terjedelem, az intenzív gondolatiság, az árnyalt, erőteljes körvonalak, a tömör, leginkább kontraszt színek, a finom kidolgozás.

A festészetben, a kézírásos képes krónikákban a miniatűrök kompozícióját az jellemzi, hogy az ábrázolt kép mintegy elvonatkoztatott, elhatárolt a szövegtől. Ezért van az, hogy leggyakrabban keretbe helyezik a rajzot. Ugyanígy elvonatkoztatott, a prózai műfajoknál sokkal inkább elhatárolt a hétköznapok „prózájától" a lírai alkotás. Turgenyev prózában írt költeményei miniatűr struktúrájuk folytán lényegülnek költői alkotássá. A miniatűrök keretének szerepét a költemények kezdő és befejező része tölti be, amely gyakran sajátos formulává alakul. Az író e keretek által kiragadja az olvasót a hétköznapiságból, és a költészet, a gondolatiság világába röpíti.

A legegyszerűbb keretes megoldás a körkörös kompozíció: valamely költeménynek kezdő és záró része teljesen vagy alapjában egyező. Így például az *Azúr ország* c. költeményben a majdnem versritmusú lírai bekezdés-befejezés („Ó, Azúr-ország! Azúr, fény, ifjúság hazája! Láttalak téged ... álmomban láttalak") fogja keretbe a boldog ifjúság, az eszményi szerelem csaknem meseszerű, varázslatos világát, amelynek valóságfölöttiségét az elbeszélői szó epiko-lírai kettőssége mindvégig érzékelteti: az elbeszélés hol első személyű, mint a lírában, hol harmadik, mint az epikában.

Hasonló a struktúrája *A rózsa virága be szép s üde volt* c. költeménynek is, csakhogy ez esetben bevezető részként a cím szolgál, amely többször ismétlődik a továbbiakban, ritmust kölcsönöz az alkotásnak, s címből vezérmotívummá alakul. Az ilyen típusú miniatűröktől eltérően más költeményekben a keret világosan epikai illetve lírai részt határol. Ez esetben a keret első része – a bevezető szavai jelzik az ábrázolandó hőst, a történés idejét és helyét. Például: „Széles mezőn ballagtam, egyedül." *(Az öregasszony)*; „Ott láttam magam fiatalkori, szinte kisfiús alakomban, egy alacsony falusi templomban." *(Krisztus)*; „Lankásan ereszkedő domb tetején álltam. . ." *(A galambok)*. S mint mondtuk, Turgenyev gyakran használja az álom és a látomás formáját a kezdő és befejező részeknél: „Azt álmodtam . . .", „. . . mire felébredtem" *(A természet)*; „Csak látomás volt. . ." *(Két testvér)*. Az író gyakran alkalmaz a bevezető részben olyan

kijelentő mondatot, amely tömören, pontosan rögzíti időben és térben az átélt élményt, illetve epikai tárgyat. Például: „Az Alpok csúcsai. . . Meredek szirtek hosszú láncolata. A hegyvidék szívében." *(Párbeszéd);* „Káprázatosan kivilágított, pompás terem. Finom urak és hölgyek sokasága." *(A koponyák);* „Augusztus végi napok. . ." *(A rózsa).* A bevezető rész olykor kérdés vagy felkiáltás: „Ki nem ismeri Bagdadban a nagy Dzsaffart, a világmindenség napját? " *(Keleti legenda);* „Állj! Így, ahogy most látlak — így maradj meg az emlékezetemben mindörökké!" *(Állj!);* „Sokszor egy elenyésző apróság is hogy le tudja hangolni az embert!" *(Megálljuk a harcot!)*

A bevezető Turgenyevnél nem véletlenszerű. Az író hol a népmesék mintájára alkotja meg, például: „Volt egyszer, hol nem volt, egy tökfilkó." *(A tökfilkó),* hol a szokásos elbeszélés-kezdetet alkalmazza megváltoztatott ritmussal, hogy ezzel előkészítse az átmenetet, egyensúlyt teremtsen az epikai és lírai között.

A bevezetéstől eltérően a befejező rész kevésbé egynemű nyelvi struktúra tekintetében. Ez abból ered, hogy a szöveg befejező mondatának — amely gyakran aforizma — nagyfokú eszmei-érzelmi töltete van, mintegy ismételten aláhúzza az alapgondolatot. A rövid, tömör mondatok, hasonlóan az aforizmákhoz, önmagukban is elegendőek ahhoz, hogy tetőzzék a mondanivalót, az alapeszmét. Ezért a befejezés nem mindig formulaként íródik. Kivétel a körkörös kompozíció *(Azúr-ország, Állj!, A rózsa virága be szép, s üde volt. . .)* Ilyen esetekben a befejező mondat a címnek vagy a kezdő sornak az ismétlődése. Sajátos szerepe miatt bizonyos értelemben replika, ismétlés, a cím megfejtése, s az ugyanilyen kezdősorral együtt keretbe foglalhatja a sokkal tárgyilagosabb epikus főrészt. Például a *Keleti legenda* befejező mondata a kezdő sor alig módosított változata: „Ki nem ismeri Bagdadban a világmindenség napját, a nagy és nevezetes Dzsaffart? " Más esetben a befejező mondat a cím megerősített változata: „Megálljuk a harcot — vigye el az ördög!" *(Megálljuk a harcot!).* Végül a befejező mondat lehet sajátos replika, amely feltárja a cím értelmét: „Én pedig megéreztem, hogy én is alamizsnát kaptam a testvéremtől" *(A koldus);* „Akkor megértettem, hogy ő is megperzselte magát" *(A rózsa);* „De mennyire sajgott a szívem azért az eltűnt istennő-rajért!" *(A nimfák)*

A *Falu* befejező mondata kiegyensúlyozza a főrészt azzal, hogy az idillikus rész líraisága, érzelmes azonosulása („Ó, szabad orosz falu jóléte, békessége, bősége! Ó, csendesség és áldás") után hirtelen meditatív, kritikus hangnemre vált, módosítja, gondolatilag elmélyíti az eredeti tárgyat: „S elgondoltam: mire való nekünk a kereszt a bizánci Szent Szófia kupoláján — mire való mindaz, ami után oly erősen epekedünk, mi, városiak!"

A kezdő és befejező rész azonban nem feltétlenül tölt be keret funkciót. A miniatűr ha kis terjedelmű, tömör és egységes stílus, keret nélkül is kidomborítja a képileg érzékletes költői gondolatot vagy közvetlenül megnyilatkozó élményt, érzelmeket. De még akkor is, amikor a kezdő és befejező mondat egybeolvad a főrésszel, elemeiben föllelhető a keret. *A kutya* c. miniatűrnek látszatra nincs kezdő és befejező része. De idézzük a kezdetet: „Ketten ültünk a szobában, a kutyám meg én. Odakünn rettenetesen ordít a vihar" — és a befejező részt: „Egyforma szemek két párja szegeződik most itt egymásra. És mindegyik szempárban, az állatában is, az emberében is — félve és szorongva ugyanaz az élet szorul hozzá a másikhoz." Az első mondatban felfedezhetők a versritmus nyomai, a megfogalmazás, az igék konkrétumokat nélkülöző általánossága. Az utolsó mondat

pedig mintegy aforisztikus ismétlés, már-már a versnyelv szabályosságát közelítő szimmetria, gondolatrím: „két lény – egyforma szempárok; a kutya és az ember – ugyanaz az élet."

A lírai és epikai elemek összefonódása, a miniatűrök sajátos kompozíciója a *Költemények prózában* formai egységét teremtette meg. Turgenyev az allegóriát és szimbólumot, az elbeszélést és elégiát, a vázlatot és feljegyzést oly erővel tudta ötvözni, hogy új, eredeti műformát hozott létre; utánozhatatlan atmoszférájú prózai költeményeket, változó hangnemű és gondolati perspektívájú miniatűrök ciklusát.

A prózavers kérdése a francia szakirodalomban

SZABÓ ANNA

„Sok prózaverset írtak az utóbbi harminc-negyven évben; nem nagyon ismerek olyan költőt, aki tudta volna, hogy miről is van szó" – írta Max Jacob a *Cornet à dés* előszavában.[1] A helyzet nem sokat, vagy szinte semmit sem változott, jóllehet irodalomtudósok, nyelvészek azóta is állandóan próbálkoznak a műfaj meghatározásával, vagy legalábbis a prózaversnek a többi műfajtól való elhatárolásával. Suzanne Bernard hatalmas munkája[2] is inkább csak a prózavers keletkezésének *történeti* hátterét tudta többékevésbé hitelesen és alaposan megmutatni: könyvének konklúziójából legjobb esetben is csak azt tudjuk kihámozni, hogy mi *nem* prózavers. Az ezen a téren mutatkozó tanácstalanságot hadd illusztrálja itt két idézet, melyet több mint fél század választ el egymástól. 1919-ből való az első, amikor is egy, a prózaverssel kapcsolatos körkérdésre azt válaszolta Guy Lavaud, hogy „a prózavers nem meghatározás dolga, a prózavers létezik".[3] Barbara Johnson 1976-os tanulmányából szintén az érvényes definíció lehetetlensége, a műfaj megfoghatatlansága tűnik ki: „A prózavers leírása csak úgy lehetséges, ha abból indulunk ki, hogy minden leírási kísérlet végül is önmagát dönti meg."[4] Bármilyen ellentmondásosan hangzik is, mégis úgy tűnik, hogy a legelfogadhatóbbaknak éppen a meghatározás lehetetlenségét kifejező „meghatározások" látszanak. Említésre méltó, hogy az utóbb idézett megállapítás abban a folyóiratban jelent meg, melynek szerkesztői és munkatársai, a szerzővel egyetemben, Jacobson strukturalista irányzatán nevelkedtek, s az irodalomtudományt az egzakt tudományhoz kívánják közelíteni. B. Johnson véleménye tulajdonképpen annak az egyre általánosabb felismerésnek egyedi megnyilvánulása, amely szerint még a legalaposabb nyelvészeti elemzés sem tudja kimeríteni a költészet *teljes* tartalmát.[5] Nyilvánvaló, hogy a prózaverssel kapcsolatos kutatásokban sokkal megfoghatóbban mutatkoznak a nyelvészeti elemzés korlátai, hiszen bármennyire próbálják is hangsúlyozni és bizonyítani a prózavers önálló voltát, mégis az látszik valószínűbbnek, hogy inkább átmeneti műfajról van szó, melyben formai meghatározó jegyek nem, vagy csak esetenként segítik az elemző munkáját. Az említett *Poétique*-szám tanulmányai azt

[1] Paris, Gallimard, 1945. 15.

[2] *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours,* Paris, Nizet, 1959.

[3] Enquête de L. Gonzague-Frich (Don Quichotte, 1919). Idézi S. BERNARD: *i. m.* 11.

[4] Quelques conséquences de la différence anatomique des textes, Poétique, 1976/28. 456.

[5] Erről a problémáról l. többek között: NICOLAS RUWET: *Limites de l'analyse linguistique en poétique* c. tanulmányát (in *Langage, musique, poésie,* Paris, Seuil, 1972, 210–227.), ahol a szerző megállapítja, hogy a poétikában s általában az irodalmi kutatásokban a nyelvészet inkább csak segédtudomány, melynek szerepe nagyjából a fonetikának a nyelvészet egészében betöltött szerepéhez hasonlítható.

vizsgálják, hogy a költői nyelvnek — túl a verses formán — van-e más, nyelvészeti jellemzője. Egyikben sem találjuk a költészet meghatározását... A tanulmányok többsége szemantikai, illetve szintaktikai alapon vizsgálja a problémát. A szerkesztő, Todorov jelzi is bevezető tanulmányában[6] egy lehetséges és talán lényeges szempont hiányát, amikor felhívja a figyelmet arra, hogy a költői forma *eleve* meghatározza az olvasás folyamatát és módját, s ez a folyamat más szabályokat követ, más olvasói magatartást igényel, mint a próza esetében. Az olvasót előre determinálja — persze csak bizonyos fokig — a kézbe vett mű, s így azok az emóciók, melyeket a szöveg felépítése, belső szerkezete nem tud egzakt módon magyarázni, talán indokolhatóak lennének, ha a lélektani mechanizmusokat ilyen szempontból próbálnánk megragadni. Laurent Jenny az egyes műfajoknak a rendszer egészében betöltött funkciójáról, a forma jelentőségéről írott tanulmányában utal az olvasás eme lényeges mozzanatára, anélkül azonban, hogy részletesebben elemezné a problémát: „Még abban az esetben is, ha egy művet csak azáltal lehet meghatározni, hogy semmilyen közös vonása sincsen a létező műfajokkal, ez távolról sem jelenti azt, hogy nincsen köze a kulturális környezethez, sőt éppen e tagadás által tesz róla tanúbizonyságot. Rendszeren kívül tehát a mű elképzelhetetlen. Befogadása az irodalmi nyelv megfejtésében való jártasságot feltételez, melyet csak a szövegek sokféleségének gyakorlatában lehet megszerezni: a szüzesség tehát a dekódolónál is elképzelhetetlen".[7]

A látszólagos egy helyben topogás ellenére is születtek azonban eredmények az utóbbi két évtized szakirodalmában, illetve körvonalazódni látszanak olyan nézetek, amelyek — a különböző szempontú megközelítések révén — a prózavers *egyes* jellemző vonásait mégis csak kiemelik.

A különféle szempontok közül a legkézenfekvőbb s talán a leggyakoribb is a prózavers kialakulásának történeti vizsgálata, s itt a műfaj „kiválásának" folyamata számos — más szempontból is érdekes — problémát vet fel. Többek között ilyen a költői próza és a prózavers közötti különbség régóta vitatott kérdése, mely azonban még ma is szinte teljesen megoldatlan. A kutatók majdnem kivétel nélkül megegyeznek abban, hogy a műfaj egyes jellemző vonásai már a XVIII. században megjelentek, elsősorban fordításokban. Chapelan prózavers-antológiájához írott bevezetőjében[8] még korábbra teszi a kezdeteket: már a XV. századtól említ fordításokat, illetve a XVII. századtól olyan prózai műveket, melyekben lírai részletek vannak. Részletesebben ír pl. Lemaire de Belges *Illustrations de Gaule* című hatalmas munkájáról, Jacques Amyot 1559-ben megjelent Plutarkhosz-fordításáról, Lemaistre de Sacy 1667-es Biblia-fordításáról, Pascal, Bossuet és La Bruyère műveiről, melyekben megannyi, a költői próza jegyeit mutató részlet olvasható.[9] Antológiájában a legrégebbi szerző Évariste Parny, a legmodernebbek között pedig Michaux-t, Ponge-ot és Marcel Béalut találjuk. Suzanne Bernard is elfogadja ezt a nézetet,[10] jóllehet ő, Chapelannal ellentétben, mereven elzárkózik attól a felfogástól,

[6] *Théories de la poésie,* Poétique, 1976/28.

[7] *La stratégie de la forme,* Poétique, 1976/27. 257.

[8] *Anthologie du poème en prose,* Paris, 1946. vö. Introduction, VIII—IX.

[9] Ezzel kapcsolatban l. még PIERRE MOREAU: *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire,* Paris, Lettres Modernes, 1959. 9—10., ahol a szerző Jean Lemaire de Belges munkájában látja az első Franciaországban megjelent prózaverset.

[10] *I. m. 24.*

amely pl. lírai hangulatú regényrészleteket is prózaversnek tekint. Ezeket az írásokat, főként a preromantika idejéből — Rousseau-t, Chateaubriand-t, Senancourt említi — ő a *költői próza* termékeinek tartja, de megegyezik Moreau-val, Chapelannal abban, hogy a XVII. század során megmerevedett költészet után szükségszerű volt az, hogy a *próza* találjon rá ismét a költészetre, elsősorban a fent említett szerzők műveiben. Bernard megállapítja azonban — s mintegy munkahipotézisként ezzel indítja tanulmányát —, hogy a kutató elsőrendű feladata az, hogy elkülönítse a költői prózát a prózaverstől, s az előbbiben ne lásson mást, mint a formai megkötések elleni lázadás egyik formáját s a prózavers bizonyos stílusjegyeinek előképét. Bernard tehát kirekeszti vizsgálódásaiból azokat a „prózaverseket", amelyek nem annak készültek, vagyis a levelezésekből, naplókból, regényekből, esszékből, stb. *utólag* kiemelt részleteket: „A művészet ott kezdődik — írja —, ahol szándékos és tudatos alkotásról van szó".[11] Ezek után felsorolja azokat a kritériumokat, melyek megléte egy műben szerinte feltétlenül szükséges ahhoz, hogy azt prózaversnek tekinthessük: egység (unité), magáértvalóság (gratuité) és rövidség (brièveté). Említsük meg itt Pierre Moreau 1969-es tanulmányából[12] az ő kritériumait, melyek egészen más természetűek, s logikusan következnek a szerzőnek a Suzanne Bernard-énál lényegesen tágabb felfogásából. Moreau ti. a hatvanas évek regényeinek legnagyobb részét, az „újregényt" is prózaversnek tekinti, s teszi mindezt a következő kritériumok alapján: a belső monológ gyakori, szinte állandó jelenléte (az *én* előtérbe kerülése), az álom túláradása, az érzékek kapcsolódásával való szüntelen játék (korrespondanciák), zeneiség (nemcsak a kifejezésmódban, hanem a szerkesztésben is), menekülés az időtől. Tételét elsősorban Nathalie Sarraute és Michel Butor regényeinek elemzésével illusztrálja. Bár kétségtelen, hogy az epika klasszikus szabályai szerint az „ellen-regényt" (mely Sartre által használt terminus — „anti-roman" — Moreau szerint napjaink prózaversének elnevezése) nehezen lehet regénynek nevezni, az is kétségtelen viszont, hogy ilyen nagy terjedelmű művek prózaversnek sem nagyon tekinthetők. S. Bernard sem tudja természetesen megvonni a terjedelmi határokat — mint ahogy tulajdonképpen nem is lehet —: ugyanúgy prózaversnek tekinti a néhány soros műveket, mint a több oldalasakat. Hogy ilyen szempontból hol van a határ, azt hiszem, feleslege kutatni: a *viszonylagos* rövidség azonban feltétlenül jellemző vonása a műfajnak.

Moreau és Bernard megegyeznek azonban abban, hogy a műfaj első — bár még kiforratlan — előfutára Alphonse Rabbe, akinél már fel-felbukkan a baudelaire-i, rimbaud-i szókincs és életérzés,[13] s hogy az önálló műfaj első tudatos művelője pedig a *Gaspard de la Nuit* szerzője, Aloysius Bertrand. Suzanne Bernard éppen a tudatos és szándékos alkotást, valamint a formai összefogás és sűrítés szükségességének felismerését tartja leglényegesebbnek Bertrand műveinek esetében. (A *Gaspard de la Nuit* darabjai közül valóban több olyat ismerünk, amelyek először tárcaként jelentek meg újságokban. Ilyenek pl.: *Octobre, La Citadelle de Mollqast, Clair de Lune.* Ezeknek első változata mindig hosszabb volt és kimondottan anekdotikus jellegű. A későbbi kötetbe csak gondos átdolgozás után kerültek.) A. Bertrand jelentőségének megítélésében egyébként a szak-

[11] Uo. 12.

[12] *Le poème en prose dans le roman moderne,* Paris, Lettres Modernes.

[13] Vö. MOREAU: *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire,* 26—30. és S. BERNARD: *i. m.* 47—48. Baudelaire egyébként maga is említi Rabbe-ot, kiemelve témáinak és hangvételének modernségét: vö. *Fusées,* XVIII és XX, in *Oeuvres Complètes,* Bibl. de la Pléiade, 1200.

irodalom elég egységes. P. Moreau 1959-es tanulmányában idéz azonban egy eltérő véleményt is, Max Jacobét, aki nem tartja őt igazi prózavers-alkotónak.[14]

Bertrand-nál a téma összefogásának még görcsös szándékáról – és eredményéről – a túlzottan látható formai megoldások tanúskodnak: szakaszokra – többnyire 5, 6 vagy 7 „strófára" – bontja darabjait, a balladaihoz hasonló, tehát kötött formát keres. Végül is azonban ez a törekvése segítette őt ahhoz, hogy valóban a műfaj előfutárává váljék: kénytelen volt a lényeges elemek köré sűríteni mondanivalóját, hogy ne váljék terjengőssé az írás (mint ahogyan Rabbe-nál sok esetben megtörtént), hogy ne uralkodjék el rajta az erkölcsi kérdéseken való meditáció. A későbbiekben, mint tudjuk, ez a végső soron kötött forma eltűnik. Ami azonban már – legalábbis a *Gaspard de la Nuit* néhány darabjában – Baudelaire-hez közelíti a szerzőt, az az, hogy a lényeg sohasem pusztán a témában van, az esetleg még meglévő anekdotikus elemekben, hanem a költői látásmódban, megformálásban, egy-egy futó pillanat, benyomás megragadásában, hangulatának rögzítésében. Baudelaire, a modern prózavers megteremtője, a *Spleen de Paris* ajánlásában nyíltan elődjének ismeri el Bertrand-t, nála azonban már sokkal tágabbá és rugalmasabbá válik a műfaj: hiszen a kötet néhány darabja *(Le mauvais vitrier, Une mort héroïque* stb.) akár novellának is tekinthető, s ez az, ami sok kutatót még inkább elbizonytalanít, ha a műfaj meghatározását keresi. Suzanne Bernard pl. még szemére is veti Baudelaire-nek, hogy ilyen darabokat is felvett kötetébe, hiszen, mint írja, ezek nem is prózaversek. Viszont ha arra a tudatosságra gondolunk, amellyel Baudelaire köteteit szerkesztette, s általában is alkotott, akkor ez a „következetlenség" megkérdőjelezhető. Minden bizonnyal nem erről van szó. Ha most azt vesszük figyelembe, ami nemcsak a *Spleen de Paris* szerzőjénél, hanem – hogy csak a legnagyobbakat említsük – Nervalnál, Mallarménál, Rimbaud-nál is meghatározó, hogy ti. – mintegy ellensúlyozandó a pozitivizmus és szcientizmus egyeduralmát – a nyelv ősi, mágikus hatalmát kívánják feltámasztani s ugyanakkor kifejezni a modern életérzést, amelyhez, úgy érzik, nem illik a múltból örökölt, szabályos, verses forma, akkor talán érthetővé válik, miért esik választásuk a prózára, egy bizonyos prózára.[15]

A nyelvi igényesség, a műgond, az újítás vágya részben más okokból ugyan, de előtérbe kerül a regényíróknál is. Flaubert például, mint tudjuk, hallatlan energiát fektet regényei megformálásába, a próza stílusának kidolgozásába, olyan stílusról álmodozik, amely „ritmikus volna, mint a vers és pontos, mint a tudományok nyelve".[16] (Nem véletlen ezek után, hogy éppen az ő műveiben számos, szabályos ritmussal rendelkező rész mutatható ki.[17]) A költők pedig, talán mert a költészet általában, legalábbis egy időre, háttérbe szorult a közönség ízlésében, talán mert egyszerűen újra, kötetlenségre vágytak,

[14] „Bertrand (. . .) n'est qu'un conteur en prose et qu'un peintre violent et romantique." i. m. 36. (Az idézet egyébként Max Jacob 1922-es *Art poétique*-jából való.)

[15] Baudelaire maga is utal erre Arsène Houssaye-hoz írott levelében, melyet a *Spleen de Paris* elején olvashatunk: „Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?" *Petits Poèmes en prose,* Paris, Garnier, 1962, sajtó alá rendezte Henri Lemaître, 7.

[16] „. . . un style (. . .) qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences", levél Louise Colet-hez, 1852. aug., in FLAUBERT: *Correspondance,* Paris, Bibl. Charpentier, 1923, II. 95. L. még, szintén L. Colet-hez írott, 1853-as levelét, uo. 189.

[17] Vö. GRAMMONT: *Le Vers français.* Paris, 1937, 476.

mert talán belefáradtak a francia vers és verselés rendkívül szigorú szabályainak követésébe, hátat fordítanak a hagyományos költészetnek, s időnként ők is prózában kívánják magukat kifejezni. A két törekvés, ha más is a motiváció s az irányultság, valahol a próza területén találkozik. A költői próza (például Flaubert-é) rendkívüli pontosságra törekszik, a prózavers látszólag a kötetlenség felé halad: végül is azonban ez a látszólag ellentmondó két tendencia (a prózától a költészet felé, illetve a költészet felől a próza felé) keresztezi egymást, s talán ezért is annyira problematikus a *költői próza* és a *prózavers* elkülönülése.

A baudelaire-i prózaversek esetében a próza választását a téma újszerűsége és a látásmód modernsége indokolta tehát elsősorban, hogy olyan tartalmak is belekerülhessenek ezekbe az írásokba, amilyeneket addig a költészet alig-alig fogadott be, s hogy ezeknek a tartalmaknak a kifejezését ne korlátozza a versírás megannyi szabálya. Ilyen szempontból tehát feltétlen gazdagodásról van szó.[18]

Baudelaire prózaverseinek jellemző vonásait vizsgálva megállapíthatjuk, hogy a *Spleen de Paris* azon darabjaiban, amelyeknek megvan a versben írt „párjuk", hiányzik az anekdotikus burok *(Un hémisphère dans une chevelure, A une heure du matin, La belle Dorothée, Anywhere out of the world, Les veuves, Le crépuscule du soir, L'invitation au voyage, La chambre double, Le Fou et la Vénus* stb.). A fennmaradó darabok jelentős részében viszont, kb. kétharmadában valóban ez az anekdotikus burok az, ami keretet ad a műnek *(Le Désespoir de la vieille, Le mauvais vitrier, Le joujou du pauvre, Une mort héroïque, La fausse monnaie, Le joueur généreux,* stb.). A két változatban meglevő darabok közül jó alkalmat ad az összevetésre az *Un hémisphère dans une chevelure* és a *Chevelure,* illetve a két *Invitation au voyage,* mivel ezekben a tematikus hasonlóságon, sőt azonosságon kívül a szerkesztés párhuzamossága is igen szembetűnő.[19] Barbara Johnson fent említett, *Poétique*-beli tanulmányában, összehasonlító elemzése tárgyául éppen a *Chevelure*-t, illetve az *Un hémisphère dans une chevelure*-t választotta. A szerző, aki az azonosságon belül nyilvánvalóan az eltéréseket keresi, felhívja a figyelmet a vers következő sorára: *De l'huile de coco, du musc et du goudron* — melynek a prózaváltozatban a *„. . .du goudron, du musc et de l'huile de coco"* felel meg. Ugyanazok a szavak: jelölésükben, nyelvtani kapcsolódásukban semmi különbség. Az első variáció azonban — nagybetűjével, a hatodik szótag utáni cezúrával *alexandrinust* alkot, míg a második csupán tizenkét szótag (vagy inkább csak tizenegy) — prózában. Konklúziójában Gérard Genette-et idézi a szerző, hogy ti. a tizenkét szótagos, tipográfiailag is elkülönített, szabályos ritmikájú egység már puszta jelenléténél fogva „költészet".[20] A két egymás mellé helyezett részlet tehát, írja B. Johnson, „költészetet", illetve „prózát" jelöl. Köznapi értelemben viszont a próza „jelöletlen"; na mármost, teszi fel a kérdést a szerző, olyan nyelvi egység, amely *próza voltát* hangsúlyozza, lehet-e valójában próza? Vagyis: a

[18] Sokan, pl. René Galand is (*Baudelaire, poétique et poésie,* Paris, Nizet, 1969) ebben látja Baudelaire prózaverseinek egyik legjellemzőbb vonását.

[19] Az *Un hémisphère dans une chevelure* azon ritka prózaversek közé tartozik, melyet korábban írt Baudelaire a verses változatnál. Ez azonban még nem egyértelműen bizonyított. Tény viszont, hogy 1857. aug. 24-én jelent meg először, míg a vers csak 1859. máj. 20-án. Az *Invitation au voyage* c. vers 1855-ben jelent meg, tehát korábbi a prózaversnél (1857).

[20] „. . . l'alexandrin (. . .) garde pour tâche, par sa seule présence et par vertu devenue toute conventionnelle, de signifier la Poésie." in *Figures,* Paris, Seuil, 1966, I. 220.

különbség a kétféle jelölésben vagy a jelölés, illetve annak hiánya között van? Ha a próza a prózavers esetében azáltal jön létre, hogy „nemvers", vagyis ha a prózavers versre épül ugyan, de már nem az, s ha lényegét azzal próbálja bizonyítani, hogy arra hivatkozik, ami nem, akkor ezek a szemben álló jegyek végül is kölcsönösen „rövidre zárják" egymást, tehát a prózaversen belül a szokványos ellentétpárok (próza—költészet, jelöletlenség—jelöltség) s az ezekből fakadó feszültségek *nem funkcionálnak.*

A két variáns szövegének összevetése során megállapítja még Johnson, hogy lényeges különbség mutatkozik a grammatikai megszerkesztettségben:[21] ez az eltérés lényegesen enyhíti, tompítja a prózai változat érzelmi telítettségét. Több helyütt, állapítja meg a szerző, a vers retorikai figurákra épülő, hatásos sorainak a prózaversben banális leírások felelnek meg.[22] A vers finom átmenetekkel készít elő egyes elvont, metaforikus kifejezéseket („. . . je hume à longs traits le vin du souvenir"), míg a próza minden átmenet nélkül helyez egymás mellé pl. konkrét jelentésű igét és elvont főnevet („. . . je mange des souvenirs"). Meg kell itt jegyeznünk, bár erre nem tér ki a szerző, hogy ez utóbbi eljárás nem tekinthető Baudelaire prózájára jellemzőnek, hiszen verseiben legalább olyan gyakran megfigyelhető.[23] A konkrét és elvont fogalmak — akár minden átmenet nélküli — összekapcsolása igen szerencsés, hatásos, sőt néha meghökkentő eredményt ad, nemcsak nála, hanem a modern költőknél általában. Ezen a ponton vitathatónak tartom Johnson ítéletét, aki, úgy tűnik, a verses változat megoldását tartja jobbnak, kevésbé banálisnak, holott a vers éppen kifinomultsága, túlzott árnyaltsága folytán válik szokványosabbá. A szó pozitív értelmében sokkal hatásosabbnak tartom a prózai változatot, éppen tömörsége, merész fogalomtársítása miatt s nem utolsó sorban a „manger" ige miatt, amely, szinonimával együtt, Baudelaire költészetében gyakran előfordul, s ennek folytán sajátos, igen gazdag tartalommal telítődött.[24] Suzanne Bernard is analitikusabbnak tartja a prózát, leíróbb jellegűnek, ugyanakkor pozitív tényezőként emeli ki a prózavers meghitt, személyesebb hangvételét, egyszerűbb, pontosabb, sallangoktól mentes stílusát, mely egyébként a kötet nagy részét is jellemzi. A „je mange des souvenirs" változatot szebbnek, közvetlenebbnek tartja, míg a versbeni megfelelőt gyengébbnek, mesterkéltnek ítéli. Számos példával illusztrálja egyébként, hogy a prózaversváltozat gyakran pontosabb, kifejezőbb s éppen azáltal válhat ilyenné, hogy nem kötötték a költőt a verselés szabályai, ebben az esetben az alexandrinus hosszú sorai és kötött ritmusa.[25]

Tanulmányának konklúziójában azt állapítja meg Johnson, hogy a kimutatható eltérések, a próza leíróbb volta mégsem azt bizonyítja, hogy próza és költészet áll szemben egymással. Ezt írja: „A prózavers a költészet megismétlése, melynek során a költészet utólag különbözővé válik önmagától. Ha a ‚próza *vagy* költészet' kettős szembeállítását egy olyan meghatározatlansággal cseréljük fel, amely se nem teljesen *‚sem*

[21] Ez egyébként megegyezik Jakobsonnak a költészet és a próza közötti különbséggel kapcsolatos megállapításával.

[22] *I. m.* 459.

[23] Vö. többek között: *Élévation, Les Phares, L'Ennemi* stb.

[24] Vö. pl.: „—O douler! ô douleur! Le Temps mange la vie, / Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le coeur / Du sang que nous perdons croît et se fortifie! *(L'Ennemi);* „L'Irréparable ronge avec sa dent maudite / Notre âme, piteux monument," *(L'Irréparable);* Chaque instant te dévore un morceau du délice." *(L'Horloge)*

[25] *I. m.* 142.

költészet *sem* próza', se nem teljesen 'egyszerre költészet *és* próza', akkor a prózavers hozzá is tartozik és nem is a költészethez."[26] — Íme a konklúzió, amely a szó szoros értelmében aligha tekinthető annak, hacsak nem akkor — s ez mégis valószínűnek látszik —, ha elfogadjuk, hogy *formai* jegyek alapján a prózavers nem különíthető el a prózától.

Nagyjából azonos következtetésre juthatunk ha az *Invitation au voyage* két változatát vetjük össze. Ebben az esetben nyilvánvalóan bizonyított, hogy a vers készült hamarabb,[27] Baudelaire talán önmagát, képességeit próbára tevő stílusgyakorlatnak szánta a prózai változatot. Azonos, visszatérő elemek mindkét darabban helyet kaptak, csak mintha a hangsúly tolódott volna el. A prózaversben a központi, refrénszerűen visszatérő elem a nő és a táj közötti analógiára utal: „. . . où tout vous ressemble . . .", „. . . une contrée qui te ressemble . . .", „. . . ce tableau qui te ressemble". A prózavers befejező részében már mintegy elméleti magyarázatot is kap ez a gondolat, megjelenik a korrespondancia elmélet. („Ne serais-tu pas encadrée dans ton analogie, et ne pourrais-tu pas te mirer, pour parler comme les mystiques, dans ta propre *correspondance?* "), s ezen keresztül a hasonlóságtól az azonosságig jut el („Ces trésors, ces meubles, ce luxe, cet ordre, ces parfums, ces fleurs miraculeuses, c'est toi. C'est encore toi, ces grands fleuves et ces canaux tranquilles."). A felbukkanó retorikai elemek itt már meg-megtörik a darab addig oly jellemző közvetlen hangulatát, a befejező rész erőltetettnek tűnik: ezen a ponton a vers egyértelműen sikerültebb.

A híres refrén („Là, tout n'est qu'ordre et beauté, / Luxe, calme et volupté") a prózai változatban hosszú kommentárt kap: „Un vrai pays de Cocagne, où tout est beau, riche, tranquille, honnête; où le luxe a plaisir à se mirer dans l'ordre; où la vie est grasse et douce à respirer; d'où le désordre, la turbulence et l'imprévu sont exclus; où le bonheur est marié au silence; où la cuisine elle-même est poétique, grasse et excitante à la fois; où tout vous ressemble, mon cher ange."[28] A darabban még egyszer visszatér ez a részlet, néhány, a művészetre, az álomra, álmodozásra utaló elemmel bővitve, mint ahogyan visszatérnek ennek a refrénnek más elemei a prózavers különböző helyein. A két darab szerkesztése tehát rendkívüli hasonlóságot mutat, a vers valamennyi eleme fel-felbukkan a prózaversben, igaz, hogy a szabálytalanabbul, váratlanabb helyeken megjelenő ismétlések megváltoztatják a prózai darab lüktetését. Mindezek ellenére a vers sikerültebbnek mondható és nem is elsősorban csak utánozhatatlan ritmusa, zeneisége miatt, hanem mert benne — ahogyan Suzanne Bernard is megállapítja — az ábrázolás, a megjelenítés, valamint a sugallás, sejtetés ritka harmóniája sikerrel valósul meg.[29] A nyugodt, gyönyörrel teljes szépség világát és ennek ragyogását egyetlen túlságosan pontos utalás sem zavarja meg. A prózavers tematikájában, mint ahogyan már jeleztük, eltolódik kissé a hangsúly, de éppen

[26] Érdemes talán eredetiben is idéznünk B. Johnson megállapítását: „Le poème en prose est une répétition de la poésie, à travers laquelle la poésie se différencie retrospectivement d'elle-même. En subvertissant l'opposition binaire 'prose *ou* poésie' par une indétermination qui n'est ni tout à fait *'ni* poésie *ni* prose' ni tout à fait 'à la fois poésie *et* prose', le poème en prose n'est ni extérieur ni intérieur à la poésie." *i. m.* 465.

[27] L. a 19. jegyzetet.

[28] Suzanne Bernard ebben a részletben, főként a „la vie est *grasse*" et „la cuisine elle-même est poétique, *grasse*" kifejezésekben a verset ihlető nő iránti mély iróniát vél felfedezni, vö. *i. m.* 144.

[29] Uo.

ennek folytán, a fő gondolat szüntelen, egyre hangsúlyosabb visszatérése folytán, itt is lehetséges lett volna egy szuggesztív egész megalkotása. S hogy ez mégsem sikerült maradéktalanul a költőnek, ennek okai éppen a kifejezésmódban keresendőek. Mindazt, amit a versben csak sugall, csak sejtet, csak felvillant, azt a prózaváltozatban részletezi, körülírja. Az álomországot például, amelyet csak sejtet, amelynek nyugalmat árasztó hangulatát épp csak jelzi, a prózaversben — a túl konkrét utalások folytán („Pays singulier, noyé dans les brumes de notre Nord . . .", „florins", „tulipe") — szinte földrajzilag meghatározottá teszi. A prózavers, állapítja meg S. Bernard, inkább álmodozásnak tűnik, mintsem műalkotásnak, inkább nagyon szép próza, semmint prózavers.[30] A téma hasonlósága, a kifejezések, gondolatok ismétlése, visszatérése nem volt ebben az esetben elegendő ahhoz, hogy zárt egésszé fogja össze ezt a túl hosszú darabot.

Utaltunk már korábban a *Spleen de Paris* novellisztikus darabjaira, melyek számos — köztük műfaji — problémát vetnek fel, s jeleztük azt is, hogy ezekben az írásokban főként a látásmód különösségén, szokatlanságán van a hangsúly.[31] A legtöbb vitát azonban az anekdotikus elemek jelenléte okozza, s ezért nevezi számos kutató ezeket a prózaverseket novellának. Meg kell azonban itt jegyeznünk, hogy a hagyományos novellától eltérően más az epikai tartalom funkciója: nem egyszerűen történetek ezek, hanem példázatok, valamilyen filozofikus mondanivaló kifejezésére szolgálnak. Ezt példázza egyébként az egyik legtöbbet „vádolt" darab, a *Mauvais vitrier* is, melynek a „történetet" bevezető néhány első bekezdése egyértelművé teszi, hogy nem elsősorban a cselekmény a fontos, hanem azoknak a „legképtelenebb, sőt gyakran a legveszedelmesebb cselekedeteknek" a vizsgálata, magyarázata, illusztrálása, melyeket „pusztán szemlélődő és cselekvésre tökéletesen alkalmatlan természetek"[32] követnek el. Valójában a mondanivaló itt anekdotikus burokban jelenik meg, s éppen ez a „burok" tartja össze a művet: ilyen szempontból tehát semmiképpen sem lényegtelen a jelenléte. Ugyanakkor a témaválasztás már önmagában is eredeti s mindenképpen baudelaire-i: az emberi természet kettősségének ilyen bemutatása ténylegesen eltér a normától. S nem szabad elfeledkezni arról, hogy mennyire foglalkoztatta a költőt a jó és a rossz együttes jelenléte, bizonyos cselekedetek mozgatórugóinak látszatra érthetetlen volta: „Il y a dans tout homme, à toute heure, deux postulations simultanées, l'une vers Dieu, l'autre vers Satan" — fogalmazza meg talán a legfrappánsabban a *Mon coeur mis à nu*ben[33] ezt az egész életművet átható gondolatot. A *Mauvais vitrier* egyik példája azoknak a műveknek, melyekben a látásmód különössége éppen az emberi lélek egyik ilyen titokzatos, homályos zugának megvilágításában rejlik.

[30] *I. m.* 145. — Hasonlóan vélekedik erről R. Galand is már említett munkájában, ő is úgy látja, hogy elsősorban az álom, az álmodozás jellemzi az *Invitation au voyage* prózában írt változatát. A befejező részt a boldog halálról való álmodozásként értelmezi, melyben a végtelen már nem rémítő titok, hiszen arra hazai kikötőkbe visz az út: a halál valamiféle megnyugvással, hazatéréssel lenne azonos. Vö. *i. m.* 488.

[31] Figyelemre méltó ebből a szempontból Baudelaire A. Houssaye-hoz írott levelének egyik vázlata, melyben ezt írja: „. . . il y a là quelque chose de nouveau, comme sensation ou comme expression." in *Petits Poèmes en prose,* id. kiadás, 5.

[32] „. . . actes les plus absurdes et souvent même les plus dangereux" — „. . . des natures contemplatives et tout à fait impropres à l'action". A magyar változatot Szabó Lőrinc fordításából idézzük. (Baudelaire válogatott művei, Budapest, 1964.)

[33] In *Oeuvres Complètes,* Bibl. de la Pléiade, 1211.

Suzanne Bernard, a kiforrott baudelaire-i prózavers formai meghatározóira vonatkozó kutatásaiban lényegében nem jut messzebb Pierre Moreau-nál, aki szerint a prózaverset főként az *ihlet* határozza meg.[34] Bernard nem használja az ihlet szót, hanem a mondatok szerkezetét, ritmusát vizsgálva arra a következtetésre jut, hogy ez a ritmus lényegében különböző lelkiállapotokat, feszültségeket fejez ki. Erre egyébként Baudelaire maga is utal a már idézett, Houssaye-hoz írott levélben: olyan prózát ír „amely elég hajlékony és eléggé szaggatott, hogy hozzásimuljon a lélek lírai mozdulataihoz, a merengés hullámzásához, a tudat cikázásaihoz."[35] A baudelaire-i prózaversben a mondat legjellemzőbb ritmusa a ringató, hullámzó lejtés, melyre példaként a *Belle Dorothée* egyik részletét elemzi Bernard.[36] Ezt a ritmust döntően a szóvégi néma *e*-k gyakorisága és a hangsúlyos szótaghoz viszonyított elhelyezkedése határozza meg:

„Cependant Dorothée, / forte et fiè/re comme le soleil, / s'*avan*/ce dans la rue déserte, *seu*/le vivante à cette *heu*/re sous l'immense azur, / et faisant sur la lumière / une tache éclatante et noire."

Megállapítja Bernard, hogy ebben az esetben néhány vessző elegendő lenne ahhoz, hogy eltűnjék ez a ritmus.[37] A továbbiakban említi még a kötőjel szerepét az *Invitation au voyage*-ban, a visszatérő elemekét a *Belle Dorothée*-ban, a *Bienfaits de la Lune*-ben, a *Les Yeux des pauvres*-ban. Végső soron a tartalom és a forma egységéről van szó: hosszú, hömpölygő, álmodozást kifejező mondatok, melyeket gondolatjelek lassítanak, szakítanak meg a gondolatilag vagy érzelmileg indokolt helyeken; visszatérő elemek, melyek a mondatok szerkezetét spirálszerűvé teszik. Ezeknek a refrénszerű elemeknek a használata lélektani indítékú is, amennyiben a melankólia vagy éppen valamiféle rögeszme obszeszszióját érzékeltetik, ugyanakkor azonban, mint általában az ismétlés, alapvető költői funkciót is betöltenek.[38] Önmagáért való zeneiségre törekvés azonban nincs jelen ezekben az írásokban.[39] Ezen a ponton a legmodernebb vizsgálatok is hasonló véleményen vannak: Cohen, aki az ismétlések szerepét, sajátos funkcióját vizsgálja a költői alkotásban,[40] Kristeva megállapításaira támaszkodva,[41] maga sem talál szemantikai eltérést az ismétlődő elemek között, holott nyilvánvaló, hogy valamilyen különbség van. Ezt a különbséget vagy funkcióbeli eltérést ő elsősorban lélektani szempontból magyarázza: az

[34] *La tradition française du poème en prose avant Baudelaire,* 8.

[35] L. a 15. jegyzetet.

[36] *I. m.* 133.

[37] Egyébként éppen a *Belle Dorothée*-val kapcsolatban írta Baudelaire kiadójának, Charpentier-nak: „Je vous avais dit: supprimez tout un morceau, si une virgule vous déplaît dans le morceau, mais ne supprimez pas la virgule; elle a sa raison d'être.

J'ai passé ma vie entière à apprendre à construire des phrases, et je dis, sans crainte de faire rire, que ce que je livre à une imprimerie est parfaitement fini." (1863. jún. 20.) Idézi ROBERT KOPP a *Petits poèmes en prose* kritikai kiadásában (Paris, J. Corti, 1969), 281—282.

[38] L. ROMAN JAKOBSON: *Questions de poétique,* Paris, 1973, amelyben a szerző többek között ezt írja: „Sur tous les nivaux du langage l'essence de l'artifice poétique consiste en retours périodiques." 234.

[39] Ugyanerre a következtetésre jut Antoine Ingrassia is Baudelaire és Éluard prózaverseinek vizsgálata közben. *Éluard et Baudelaire,* Aix-en-Provence, 1962, 117.

[40] *Poésie et redondance,* Poétique, 1976/28. 413—422.

[41] Vö. *Semeiotikè,* Paris, 1969 259.

ismétlődő előfordulás másfajta esztétikai élményt, hatást vált ki az olvasóból, mint az első.[42]

A költészet befogadóképességének bővítése, a nyelvi igényesség növekedése végül is a hagyományok elleni lázadást és mindenképpen a kötöttségek alól való felszabadulás vágyát fejezi ki. Mindez azonban nem jelent formátlanságot, állapítja meg helyesen Bernard.[43] Nem véletlen viszont az, hogy gyakran összekeverik az elbeszélést, a mesét a prózaverssel. Főként a múlt század kilencvenes éveiben gyakori ez, amikor a költészet fogalma kitágul (megjelenik már a szabadvers is!), az írók, költők meséket, szimbolista meséket írnak, melyeket azonban a kritikusok gyakran prózaversnek minősítenek.[44] Ez a folyamat részben következménye a szavak „egyenjogúsításának", a tudatos nyelvi igényesség megnövekedésének, melyre már utaltunk s mely folyamat lényegét Mallarmé így foglalja össze: „A nyelvben mindenütt jelen van a vers, ahol ritmus van, kivéve a falragaszokat és az újságok negyedik oldalát. A prózának nevezett műfajban is ott a vers, néha csodálatos, változatos ritmusú vers lappang benne. Próza voltaképp nincs: csak ábécé van és többé-kevésbé szoros vagy többé-kevésbé laza verssorok. A stílus erőfeszítése mindenkor verselést eredményez."[45]

De vajon valóban tévedésről van szó, amikor „összetévesztik" a prózaverset a mesével, s nem arról inkább, hogy epika és líra abszolút tiszta formában alig-alig jelentkezik (lírai elemek regényben és megfordítva: epikus elemek a versben), s hogy ilyen szempontból még talán a „legtisztább" prózavers is keverék? Bernard, a többi prózai műfajjal szembeállítva, a prózaverset *mint verset* próbálja meghatározni. Eszerint lényeges eltérésnek tekintendő, hogy a regény időben szerveződik, míg a vers inkább időtlen formákat rögzít[46] oly módon, hogy refrének, szimmetrikus szerkesztési eljárások segítségével valamiféle ritmikus *szabályosságot* hoz létre: „örök visszatérést", statikus tökélyt; vagy tagadja az időt, mint Rimbaud, aki azonnali, intenzív sokkot kíván az olvasóra gyakorolni. Bernard hosszasan foglalkozik e két tendenciával, mely, szerinte, a prózaversen belül két fő típust eredményez: a művészileg szerkesztett, illetve az anarchikus prózaverset. Megállapítja azonban, hogy a műfajon belül ez a két tendencia együttesen van jelen, s ez adja a műfaj sajátos dinamizmusát is. A kettő aránya természetesen szerzőnként és koronként változhat és változik is, de mindenképpen ez biztosítja a műfaj szüntelen megújulásra való képességét.

Döntő jelentőségű állomást képvisel a prózavers fejlődésében Rimbaud életműve, aki végül is, főként az *Illuminations*-ban, sikeresen alkotja meg az anarchikus és a művészileg szerkesztett prózavers szintézisét. Sikeresen szabadul meg a nyelv hagyományos logikai, nyelvtani és prozódiai szabályaitól, új, meghökkentő képeket alkot,

[42] COHEN: *i. m.* 416. Ezzel kapcsolatban l. még: F. RASTIER: *Systématique des isotopes,* in GREIMAS: *Essais de sémiotique poétique,* Paris, 1972. 80–107.

[43] I. m. 437.

[44] L. S. BERNARD: *I. m.* 519.

[45] „Le vers est partout dans la langue où il y a rythme, partout, excepté dans les affiches et à la quatrième page des journaux. Dans le genre appelé prose, il y a des vers, quelquefois admirables, de tous rythmes. En vérité il n'y a pas de prose: il y a l'alphabet, et puis des vers plus ou moins serrés, plus ou moins diffus. Toutes les fois qu'il y a effort du style, il y a versification." Mallarmé válasza az Huret-ankét során, 1891-ben. *Oeuvres,* Bibl. de la Pléiade, 867. A magyar fordítás Kürti Pálé (in *A szimbolizmus,* Budapest, 1965).

[46] P. Moreau ugyenezen az alapon minősíti prózaversnek az újregényt.

meghökkentő, néha önkényesnek is tűnő képzettársításokat vet papírra, s az ily módon létrejött, szaggatott ritmusú szövegben a szavak újra megtalálják ősi, „mágikus erejüket". Rimbaud erőfeszítései azonban nem elsősorban stilisztikai jellegűek, mindez csak eszköz, igaz, nem lényegtelen, hanem nagyon is fontos eszköz számára ahhoz, hogy új, megrázó látomást adjon a valóságról. Az *Illuminations* darabjaiban tehát nem azon van a hangsúly, hogy a valóság elemeire esik szét, vagy hogy a költő elemi erejű rombolásvágya, lázadása folytán elemeire bontja, lerombolja ezt a valóságot, mert hiszen ezeknek a prózaverseknek a világa nem széteső világ, nagyon is egységes világ,[47] hanem azon, hogy ezek az elemek újra „összeállnak", valami központi mag vagy teremtő gondolat köré kristályosodnak. Az *Illuminations* darabjaiban tehát nem elsősorban a forma egységéről kell beszélnünk, hanem a látomás, a vízió egységéről.[48] Rimbaud-nak sikerült megteremtenie a prózavers addigi két fő típusának szintézisét, megtalálnia a műfaj „egyensúlyi pontját": hatása közvetlen és elemi erejű, döntően meghatározza a XX. századi prózavers további fejlődési irányát.

Mallarmé szerepe nem kevésbé fontos, bár más jellegű, s a hatása sem olyan közvetlen és látványos, mint Rimbaud-é. Érdekes módon a költő Mallarmé és a fiatalkori prózaversek szerzője közvetlenebbül hatott s főként azokon a műveken keresztül, amelyeket viszonylag korán meg is tagadott.[49] Késői, már módszeresen kimunkált, valóban egyéni nyelven íródott, „nehéz" prózaversei (*Le Nénuphar blanc, La Gloire, L'Orphelin* stb.) alig-alig váltottak ki közvetlen hatást: ez a nyelvvel való emberfeletti küzdelem nem talált, talán nem is találhatott követőkre. A XX. században azonban, legalábbis bizonyos szerzőknél, ismét felbukkan a mallarméi nyelv, a verset és a prózát egyforma műgonddal kezelő alkotói tevékenység. Valéry életműve például elképzelhetetlen lenne a „nagy mester" öröksége nélkül. A mallarméi művészet legjellemzőbb vonásai a késői, egyre elvontabb és egyre „homályosabb" prózaversekben rajzolódnak ki a legtisztábban: ezekben már semmiféle engedményt sem tesz, sem a nyelv megszokott logikájának, sem a verbális zeneiségnek. Hallatlanul tömör műveket alkot, melyek rövid, felvillanó jelzések, utalások folytán bonyolult kapcsolatoknak, gondolatoknak egész világát fejezik ki és zárják magukba. (A sűrítésnek, a szintetizálásnak ez a módszere, melynek során a leíró elemeket sorra kiszorítják a tömörebb retorikai figurák, jól megfigyelhető az 1867-es *L'Orphelin*nek az 1888-as *Réminiscence* című változatával való összevetésekor.[50])

A prózavers XX. századi megújhodása, gazdagodása a szürrealizmusnak köszönhető, hiszen ekkor fogalmazódtak meg azok a költői koncepciók, melyek szerint a költészet nem szorítkozik formára vagy műfajra, hanem ennél sokkal több: *látásmód, világnézet.* Akkoriban nem beszéltek költeményről (poème), hanem csak költészetről (poésie). A műfaji határok elmosódása talán ekkor jelentkezett legerőteljesebben a művészi gyakorlatban, majd ez a koncepció a szakirodalomba is behatolt, mely azóta gyakran megkérdőjelezi az ilyen irányú kutatásoknak még a létjogosultságát is. S mintha a prózavers

[47] „Incohérence harmonique" — ezzel a bizarr kifejezéssel jellemezte Valéry egy 1943-ban írott levélben az *Illuminations* költői világát. Idézi S. BERNARD: i. m. 210.

[48] L. S. Bernard bevezetőjét Rimbaud műveinek kiadásához *(Oeuvres,* Bibl. de la Pléiade, 1960, LXI.)

[49] Erre a jelenségre maga Mallarmé is utal: vö. *Autobiographie,* in *Oeuvres,* Pléiade, 662.

[50] Vö. S. BERNARD, *i. m.* 307.

meghatározása terén jelentkező kudarcok, bizonytalanságok éppen ezt a kétkedést igazolnák.

Mivel Suzanne Bernard a prózavers születésének egyik lényegi motiváló tényezőjét a hagyományok elleni lázadásban, a művészi, sőt az emberi lázadásban látja, logikusan következik ebből az a végső megállapítás, hogy a prózavers kedvelt területe az emberi kaland, s hogy a prózavers végül is a sorssal vívott küzdelem egyik legerőteljesebb és leghatásosabb művészi kifejeződése.[51] Suzanne Bernard könyvének olvasása után — mely hiába vizsgálja a prózavers valamennyi problémáját — s főként az újat nem hozó, túlzottan általánosító konklúzió után, óhatatlanul az az érzése támad az olvasónak, hogy a szerző végül is nem tudott mit kezdeni az óriási anyaggal, s éppen ezért munkája nemcsak hiányérzetet kelt, hanem el is bátortalanít. S mintha ez az utóbbi hatás volna az erősebb: az újabb szakirodalomban az elég csekély számú, rövid lélegzetű írások szerzői főként Bernard-t, egymást és önmagukat ismételgetik. A bizonytalanságot az is elárulja, sőt még jobban aláhúzza, hogy ritka kivételtől eltekintve, szinte mindig Baudelaire prózaverseit vizsgálják s ezt, érzésünk szerint, nemcsak történeti okokból teszik, hanem mert ez „biztos" pontnak látszik, hiszen már a cím is jelöli a műfajt . . . Más szerzőkhöz alig mernek nyúlni, vagy ha igen, akkor abból a legnagyobb zűrzavar támad.

Mielőtt tovább lépnénk, említsünk meg egy viszonylag régi munkát, Henri Bonnet *Roman et poésie* című könyvét,[52] mely a műfajok esztétikájával foglalkozik. Többször kitér a szerző a prózaversre, ő azonban nem kíván definíciót adni és nem is adhat, mivel szerinte, a dolgok természetéből adódóan, alapvetően csak két műfaj létezik, egy szubjektív és objektív orientációjú: *költészet* és *regény.* Így a baudelaire-i prózaverset is átmeneti műfajként kezeli, melyhez hasonlót nyerhetnénk, ha például a viszonylag sok lírai elemet tartalmazó regényekből, Sterne vagy Girodoux könyveiből kivonnánk a cselekményt. (Bonnet egyébként a *Spleen de Paris* darabjainak egységességét, befejezettségét megkérdőjelezi, inkább ezek hiányát, vázlatosságukat hangsúlyozza.)

Lényegében ehhez a nézethez csatlakozik Michel Décaudin is.[53] A prózaversről szóló cikke bevezetőjében Louis Guillaume egy előadásából idéz, melyben az a műfaj meghatározó jegyeit sorolta fel, S. Bernard-ral szinte teljesen megegyező módon, vagyis: szerves egész (tout organique), önmagáért valóság (gratuité) és rövidség (brièveté), majd definícióját is idézi: „Végeredményben tehát a prózavers mindenekelőtt *vers* és mindazokkal a tulajdonságokkal rendelkeznie kell, melyeket a modern költeménytől elvárunk: sűrítéssel, villanásszerű képiséggel, mértékletességgel. Nem szolgálhat ürügyül bőbeszédűségre, ékesszólásra, *ellenkezőleg,* hiszen a régi költői stílus kártékonyságai elleni reakció folyamán született."[54]

Décaudin ezek után Pierre Gabriel néhány olyan írását szembesíti ezzel a meghatározással, amelyek mind eleget tesznek a fenti követelményeknek, formai szempontból azonban igen különbözőek. A szerző első példája nem meglepő, valóban minden szem-

[51] Ezzel kapcsolatban l. még: SARAIVA: *Message et littérature,* Poétique, 1974/17. és STIERLE: *Identité du discours et transgression lyrique,* Poétique, 1977. nov.

[52] Paris, Nizet, 1951.

[53] *Du poème en prose et, comme on dit, de sa problématique,* in *Missions et démarches de la critique,* Paris, Klincksieck, 1973.

[54] *l. m.* 702.

pontból megfelel az előbbi kritériumoknak, a szó rimbaud-i értelmében is prózaversnek fogadhatjuk el:

„Au bout de la plaine, près d'une meule et d'un buisson de mûres, un corbeau se pose. La nuit colle encore à ses plumes. Son bec est avide de pourriture.
Plus loin, au bord de l'horizon, un clocher vise au coeur le ciel. Et je sais que ce coeur est une alouette. Je l'entends grisoller en moi. Je la vois — en fermant les yeux.
Voilà que l'épervier vient chasser l'oiseau noir. Mais, fidèle étoile du jour, l'alouette poursuit sa veille. Ses ailes sont les cils du rayon qui me cherche.
Il ne reste plus sous le soleil que ce point vivant au zénith, ce point mort sur la glèbe."

A következő Gabriel-vers hasonlóképpen egy „lelki tájat"[55] jelenít meg, stílusa mint az előzőé: egyszerű, kristálytiszta, képei is tömörek:

„Un nuage de cris tournoie au-dessus des vagues, au-dessus des champs.
Qui vanne ainsi dans le matin ces graines radieuses?
Piquetées d'appels, les feuilles et les flots tendent leurs paumes à l'offrande.
Un bateau rallie le port où peut-être on ne l'attend plus.
Échouée dans la rouille une charrue se met à flotter sur les sillons.
Près d'un sémaphore au repos, une chaumière au vent ouvre ses ruines.
Un homme sans espoir écoute naître en lui le grand crépitement qui meuble les déserts."

Ez a darab már egy feltűnő formai eltérést mutat: a mondatok külön-külön egy-egy tipográfiailag elkülönített egységet alkotnak. Ezeket az egységeket azonban sem verssornak, sem strófának nem tekinthetjük: tehát még mindig a próza területén vagyunk. A prózavers valamennyi jellemző vonását együtt találjuk itt, a különbség az előző műhöz képest csak ebben a pusztán vizuálisan érzékelhető formai elrendezésben van.

Décaudin következő példája a *Le Jour tout neuf* című költemény, melyet — hangosan olvasva — prózának hallunk, ám nyomtatott formájában a következő képet adja:

„Le jour tout neuf est là. Il ne sait pas encore
Qu'il est né. Sur la mer et le sable, il s'allonge
Et, travaillé par l'ombre, il poursuit son sommeil
Jusqu'au soir. (. . .)"

Ezúttal már tulajdonképpen versről van szó — rímtelen alexandrinusokról, melyeket azonban meg-megtör a mondatok önállósága —, de olyan versről, mely a prózavershez közelít. Décaudin, jól megválasztott példái után, erre a megállapításra jut: „Talán a vers és a prózavers írása között nincsen folytonossági hiány, s talán a költészetet *az egyéni nyelv egy formájában* kell keresnünk, *nem pedig a beszéd valamilyen sémájában.*"[56]

Az utóbbi években rendkívül kevés tanulmány foglalkozik a prózaverssel mint műfajjal, inkább általánosabb témájú, műfajelmélettel vagy általában a költészettel foglal-

[55] „paysage intérieur"

[56] „C'est peut-être qu'entre le vers et l'écriture du poème en prose il n'y a pas de solution de continuité et que la poésie doit être cherchée *dans une forme de la parole, non dans un schéma du discours".* — *i. m.* 704 (kiemelés tőlünk). Ezzel kapcsolatban még: M. DÉCAUDIN: *Le vers d'Apollinaire,* in *Le vers français au XXe siècle,* Paris, Klincksieck, 1967, 163—175.

kozó írásokban találhatunk közvetlen vagy közvetett utalásokat.[57] Több ízben utaltunk már Barbara Johnson érdekes, *Poétique*-beli tanulmányára, melynek alcíme — *Pour une théorie du poème en prose* — jelzi, hogy a szerző a prózavers lényegének megragadására tesz kísérletet. Írása bevezető részében felteszi a kérdést: „Mit mondhatnánk egy olyan irodalmi corpusról, mely ugyanolyan rendellenes, mint amilyen kétségbevonhatatlan, s melynek műfaját csak olyan kifejezéssel nevezhetjük meg, amely magát a műfaj fogalmát is szétfeszíti? Elegendő-e felfüggeszteni a költészet és próza közötti ellentmondást ahhoz, hogy a műfaj képzete ne okozzon többé problémát?"[58] Ezek után megállapítja, hogy ma már a prózát és a költészetet elválasztó határvonal áthelyeződött a köznapi nyelv és a költői nyelv területei közé (langage ordinaire — langage poétique), ez azonban természetesen nem egyszerűsíti a kérdésfeltevést, csak éppen *másként* kell megfogalmazni, vagyis nem úgy kell szemlélni a prózaverset, mint két egymást kizáró fogalmat összekapcsoló jelenséget, tehát nem is a költészet és a próza közötti különbséget kell keresnünk, hanem *a nyelven belül megnyilvánuló igény* jellegét, mely valamiféle, az általános normáktól való elszakadást, eltérést kíván érvényre juttatni. Eszerint a prózavers egy válságos pillanat terméke, különbözni vágyás megfogalmazódása, testet öltése.[59] A költői téma felől közelítve ugyan, de hasonlóképpen látja a problémát K. Stierle is *Identité du discours et transgression lyrique* című tanulmányában.[60] Nem idegen ettől a nézettől A. J. Saraiva felfogása sem,[61] aki szintén abból indul ki, hogy talán nem költői *műfajról,* hanem inkább költői *eljárásokról* kellene beszélni, vagyis az irodalomnak az egyszerű közléstől való elszakadását, elkülönítését megvalósító technikájáról. Ő odáig viszi ezt a gondolatmenetet, hogy felteszi a kérdést: „Mi hát az összefüggés a költői közlés, *ha ugyan van ilyen,* és az egyszerű közlés között?"[62]

Még bizonytalan, inkább csak hipotetikus válaszában a költészetet egy függőleges tengelyen helyezi el, melyet az elbeszélés és a dráma vízszintes tengelye metszene — s feltehetően valahol az origóban a hétköznapi, egyszerű közlésé, bár ezt egyértelműen nem fejti ki a szerző. A metszéspontok különböző magasságokban helyezkedhetnének el, attól függően, hogy milyen mértékben távolodnának el az egyszerű közléstől, ill. hogy mennyi bennük a költői elem. Ebben a rendszerben ábrázolhatóak lennének a többé-kevésbé költői jellegű, egyéb kifejezésformák is. Nagyon tetszetős és szemléletesnek tűnő elképzelés, további, alaposabb kidolgozásáig azonban nem oldja meg problémánkat, legfeljebb feltehetjük magunknak a kérdést, hogy a prózavers ebben a rendszerben a függőleges tengely mely pontjában helyezkedne el.

A különbözésre, az eltérésre való igényt a prózaverssel kapcsolatos történeti kutatások eredményeivel is kapcsolatba hozza B. Johnson, hogy ti. a prózavers idegen nyelvű költemények fordításából született, s ily módon a prózavers hogy „megszülethessék", előbb az álfordítás alakját öltötte magára. Úgy tűnik, állapítja meg a szerző, hogy a

[57] Az *Europe* 1976. április—májusi számában Jean-Luc Steinmetz *Le Paradoxe mallarméen: les Poèmes en prose* c. tanulmánya alapvetően pszichológiai aspektusból a költő prózaverseinek tematikus vizsgálatát végzi el, minden poétikai kitekintés nélkül.

[58] I. m. 450—451.

[59] Uo.

[60] Poétique, 1977. nov.

[61] Poétique,1974/17 — *Message et littérature*

[62] I. m. 12.

prózavers, legalábbis fejlődésének bizonyos szakaszaiban, elválaszthatatlan egy másik szöveg létezésétől, *szándékosan nem eredeti* — vagy éppen ezáltal kíván eredetivé válni —, hiszen pl. Bertrand-nál, Baudelaire-nél vagy Mallarménál mindig meg van jelölve a „modell": mindig megtalálható az újnak és a megismételtnek ellentmondásos összekapcsolása. Ugyanez a kettősség magában a baudelaire-i életműben is jól megfigyelhető, éppen azokban a darabokban, melyek versben és prózában is megíródtak. Tehát ismét arra a megállapításra juthatunk, melyre korábban már utaltunk, hogy a prózavers átmeneti műfaj, amely elsősorban látásmódjában különbözik a klasszikus műfajoktól, ennek stilisztikai megnyilvánulásaiban azonban általános érvényű szabályszerűséget nehezen vagy egyáltalán nem lehet kimutatni. S főként nem, ha más prózai műfajokkal próbáljuk összevetni, hiszen a verses formában írt művekkel való párhuzamba állítás esetében legalább a versforma, a rímes forma ad valami fogódzót, ezen túl azonban szinte minden stilisztikai sajátosság csak egy adott műre érvényes. Ilyen szempontból csak akkor lehetne megoldást találni, ha, mint ahogyan azzal már többen mindeddig tulajdonképpen sikertelenül próbálkoztak, a prózaverset a prózával szemben mint költői művet kísérelnénk meg meghatározni. Az ilyen irányú kutatásokban azonban szükségszerűen és azonnal felmerülnek olyan általánosabb jellegű problémák, amelyek maguk is megoldatlanok.[63]

Ezzel kapcsolatos kételyeinek többek között már Tzvetan Todorov is hangot adott fent említett *Poétique*-beli bevezető tanulmányában. Ő a költészet funkciójának, hatásmechanizmusának vizsgálatában inkább az olvasó felé, pontosabban az olvasó motiváltsága felé terelné a kutatások irányát. Az ilyen irányú kutatások eredményei talán megfoghatóbbá tehetnék a prózaversek lényegét alkotó szokatlan látásmód, sajátos megközelítés mibenlétét is — éppen az olvasóból kiváltott hatás vizsgálata folytán.

Ezek után kérdés, hogy végül is nem Baudelaire-hez jutunk-e vissza. Nem egyszerűen arról van-e szó, hogy a költő szabadabb, tágabb lehetőségeket biztosító, kötetlenebb formát kívánt magának kialakítani, s mivel sem kedve, sem tehetsége nem volt az elbeszélő műfajokhoz, legalábbis abban a formában nem, ahogyan ezt általában kortársai művelték,[64] kitalálta hát a prózaverset? Ezt támasztja alá egyébként az a közismert tény is, hogy a prózaversszerzők mind *tudtak* verset írni, *előbb* mind verset írtak: egyszóval *költők voltak.*

[63] Ezek közül a leglényegesebb az a már említett probléma, hogy a szembeszökő formai jegyeken túl mi különbözteti meg a költészetet a prózától. Az említett szerzőkön kívül ez a kérdés foglalkoztatja Claudine Giordant és François Rigolot-t is. Mindketten a jelölő és a jelölt közötti motivációt vizsgálják, érvényes konklúzióra azonban egyikük sem jut. L. *Ponge et la nomination* és a *Rhétorique du nom poétique* c. tanulmányokat a Poétique 1976/28. számában.

[64] Ebből a szempontból igen lényeges és feltevésünket igazolhatja Baudelaire-nek Poe művészete iránt érzett csodálata.

A Diamant tér[1]

KULIN KATALIN

Elemzésünk megkísérli, hogy legalább részben megfejtse Mercè Rodoreda *A Diamant tér* című regényének titkát: hogyan részesíthet bennünket e mű hiányos műveltségű hősnőjének elbeszélésén keresztül mély, intellektuális és egzisztenciális élményben. Kétségtelen, hogy ez a regény a mai, tág értelemben vett spanyol világ egyik legsikerültebb elbeszélő alkotása, és mint ilyen, igényt tarthat az ibériai civilizáció csodálóinak érdeklődésére. Ez a kollokvium eredményesen bővítette a spanyolságról alkotott képünket: felfedte többnyelvűségéből fakadó sokszínű kultúrájának gazdagságát. Kiemelte egyben az öntudatra ébredés jelentőségét a nyelvek elfogadhatatlan rangsorolásából fakadó konfliktusok feloldásában.

A sokszínű hispán kultúra előtt tisztelgő előadásom olyan regénnyel foglalkozik, amely bemutatja — az emberi szabadság egyetlen lehetséges útjaként — egy öntudatra ébredés történetét.

A Diamant tér cselekménye egyszerű. A cukrászdai eladóként dolgozó Natàlia hozzámegy Quimethez, egy fiatal asztaloshoz, aki Kisgalambnak nevezi el. Két gyermekük születik. Anyagi helyzetük romlik, és Kisgalamb kénytelen bejárónőként dolgozni. Férje galambokat tenyészt, és míg a gyerekek egyedül vannak otthon, a galambok kerítik hatalmukba a lakást. Kisgalambnak elege van a galambok után való takarításból és feje zúg szüntelen turbékolásuktól. Elhatározza, hogy a tojásokat pusztítva megszabadul a galamboktól. Kétségbeesett küzdelem, több hónapos álmatlanság árán végez velük. — Kitör a háború. Quimet és barátai meghalnak. A háború végeztével Natàlia nem talál munkát. Miután már két napja nem eszik sem ő, sem gyermekei, elhatározza, hogy megöli őket és öngyilkos lesz. A boltos, akinél a sósavat veszi, munkát kínál, később feleségül veszi, és kényelmes, nyugodt életet biztosít neki és gyermekeinek.

Az írónő nem akarja e mindennapi történet irodalmi rangját tragikus végkifejlettel biztosítani. Problémákkal, nyomorral küzdő hősei nagyrészt a köztársasági táborhoz tartoznak ugyan, de *A Diamant tér* mégsem polgárháborús regény, legalábbis nem e szó megszokott értelmében. Mi akkor hát ennek a hagyományos felépítésű, a látványos művészi megoldásokat kerülő műnek a témája? Miért választott az írónő nemcsak főhősnek, hanem narrátornak is hiányos műveltségű, a tagolt kifejezésre alig képes asszonyt?

[1] A Spanyoltanárok Európai Szövetségének (A.E.P.E.) mallorcai kollokviumán (1978. május 13—16.) elhangzott előadás szövege.

A modern elbeszélő irodalom gyakran él azzal a fogással, hogy szerepére valamilyen oknál fogva alkalmatlan narrátort választ. Ezzel titokzatos légkört teremt, és kényszeríti olvasóit, hogy maguk egészítsék ki a hiányosan és meg nem felelő módon előadott történetet. *A Diamant tér*ben azonban az inkompetens narrátor szerepeltetése nemcsak szuggesztív módszer, hanem felveti egyúttal a regény fő témáját is, amely a főhős egy minden előzmény nélküli, megmagyarázhatatlan és szinte logikátlan megjegyzése révén sejlik föl: „. . . apa már régen megmondta, hogy igényes fajta vagyok . . . de inkább úgy állt a dolog, hogy nem voltam biztos benne, miért is vagyok a világon"[2]. (28)

Érthetetlen, hogyan lehet igényesnek minősíteni egy olyan egyszerű, a legnehezebb körülményekhez is mindig alkalmazkodni kész lányt, mint Natàlia. Figyelembe kell azonban vennünk azt is, amit Kisgalamb az éhhalál küszöbén mond azokról, akik életük meghosszabbítására akár hulladékot vagy füvet is képesek lennének enni: „Ehetnénk füvet is, de ahhoz erő kell, míg összeszedem, és különben is, a fű, az semmi . . . Megtanultam írni és olvasni, és anya hozzászoktatott, hogy fehér ruhában járjak. Megtanultam írni és olvasni, és süteményt árultam meg karamellát meg töltetlen vagy konyakos bonbont. És úgy jártam az utcán, mint a többi ember. Megtanultam írni és olvasni, szolgáltam és segítettem. . .". (143) Nyilvánvaló, hogy Natàlia nem tud lemondani az emberi méltóságról, vele született lelki előkelőségéről, amely arra ösztönzi, hogy keressen valamit, amit pontosan megfogalmazni maga sem tud. Lélegzetállítóan megkapó lassú előrehaladása önnön tudatának fáradságos felfedezésében, az az erő, amely e gondolatai kifejezésére csaknem képtelen egyéniséget megállíthatatlanul taszítja előre. Belső világa, érzelmei feledhetetlenül tanúsítják, hogy a legmegalázottabbakban és a legelnyomottabbakban is ott rejtőzik az előbb-utóbb felszínre törő emberi lényeg.

A főhős alig kialakult tudatát hűen tükröző, látszólagos egyszerűség ellenére a szerző képes egy egész sor, Natàlia életének döntő pillanataiban vissza-visszatérő, gyakran egymásba fonódó motívum alkalmazására. Egyik ilyen motívum az a mérleg, amely első lakásuk lépcsőházának falára volt karcolva. Az írónő sohasem adja magyarázatát annak, hogy miért érez Natàlia szinte megszállott vágyat ennek a mérlegnek a megérintésére. Még férjhez menetele előtt, a házasélet küszöbén fedezi fel. „Az egyik serpenyő magasabban volt, mint a másik. Végighúztam az ujjam az egyik serpenyőn." (21) A mérleg akkor említődik másodszor, amikor a gyermekei elpusztítására és az öngyilkosságra készülő Natàlia sósavért indul. Legközelebb akkor érinti meg, amikor Antonihoz, a boltoshoz tart, aki megkéri majd a kezét. A regény végén ismét megjelenik a mérleg-motívum. Az önmaga megértéséért kétségbeesetten küzdő Natàlia látni akarja egykori házukat. „Fel akartam menni, fel a lakásomba, a teraszra, fel a mérlegekhez, hogy megérintsem őket, mikor elmegyek mellettük . . ." (185) A mérleg antik jelképét a vaknak ábrázolt Igazság tartja a kezében. Az ember sorsa a tányérok állásától függ. Ebben a jelképben a sors és az igazság úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint Natàlia életében. Nem véletlen, hogy nem léphet be egykori házába, hogy öntudatra ébredésének kritikus pillanatában a mérlegtől tudakolja sorsát. Neki magának kell véghezvinnie az önnön felszabadításáért indított harcát.

Egy másik visszatérő mozzanat a kirakatba tett babák motívuma. Itt sincs magyarázat arra, miért gyakorolnak Natàliára olyan nagy hatást a babák. A kirakatot az

[2] Az idézetek után zárójelben megadjuk a magyar kiadás (MERCÈ RODOREDA: *A Diamant tér.* Fordította Tomcsányi Judit. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1978) megfelelő oldalszámát.

esküvő előtt nézi meg először, majd a motívum visszatér, miután találkozik első, elhagyott vőlegényével. A találkozásról beszámol a férjének, de „azt már nem mondtam meg neki, hogy útközben leszálltam a villamosról, és elmentem megnézni a babákat a játékbolt kirakatában . . ." (47)

Nyomorba jutva, éhezve ismét a bolt előtt találjuk, ahol hosszasan szemlél egy kis, érzése szerint őt néző játékmackót. Faulkner *A medve* című elbeszélésében a főhősnek ugyanez a benyomása: a medve nézi. Mindkét esetben megszemélyesítésről van szó – állat, illetve tárgy megszemélyesítéséről – és arról a vágyról, hogy az ember behatoljon a lét útvesztőjében irányt mutató titok rejtekébe. A játékbabák bűvös vonzereje a központi témája Rodoreda *La sala de les nines (A babaszoba)* című elbeszélésének is. Egy szép, fiatal férfi babákkal rakja tele a házát, és nekik szenteli az életét. A babák szinte kiszívják a lelkét, mígnem öngyilkosságot követ el, és így maga is élettelen lénnyé válik. Az élőlények képére alkotott tárgyak azért gyakorolnak vonzerőt, mert az ember valami titkot sejt bennük, amelyet valójában saját lelkéből vetít rájuk. A rejtély ugyanaz a visszatérő kérdés, amelyet a fiatal Natàlia feszegetett: Miért is van a világon? Ki ő? Az, hogy Natàlia önmagát azonosítja a játékmackóval, még nyilvánvalóbb akkor, amikor a sósavért indul és a mackót nem találja a kirakatban: a mackóval mintha az élete is eltűnt volna. De mivel a babák játékok, egyúttal egy problémamentes, nyomort nem ismerő világot is képviselnek. Natàlia ilyen világra szeretné cserélni a kegyetlen valót.

Hazafelé menet, a sósavas üveggel a kezében, megint meglátja a babákat, de nem áll meg. A könyv végén a babák már csak futólag tűnnek fel azok közt a tárgyak közt, amelyek a régi lakása, önnön ifjúsága felé tartó Natàlia útját szegélyezik. Úgy tűnik el a babák vonzereje, ahogy Natàlia maga mögött hagyja a gyermekkor féltudatos világát és teljes, érett személyiséggé válik.

Ezt a lassú, nehéz, végső soron a társadalmi helyzet által determinált öntudatra ébredést akadályozza a férj, Quimet, aki a szintén helyzetéből fakadó igazságtalanságokért és megaláztatásokért úgy vesz elégtételt, hogy basáskodik a feleségével. Kihasználva az asszony naivságát, nemcsak fenntartja, de fokozza is hatalmát, miközben titkolja, mennyire lenyűgözi felesége bája. Kisgalamb bírásának vágyát tükrözi az is, hogy Quimet mindenáron galambokat akar tartani. Maga a Kisgalamb név is arra mutat, hogy Quimet ugyanúgy tekinti feleségét, mint egy tárgyat vagy egy állatot. Ez ellen az ösztönös, öntudatlan megalázás ellen tiltakozik Natàlia csendes és hasonlóképp öntudatlan lázadása. Quimet félig állattá, félig tárggyá akarja tenni, de ő megöli a galambokat, Quimet ideáljának élő szimbólumait. Natàlia–Kisgalamb és a galambok állandó párhuzamos szerepeltetése a regény egyik legkifejezőbb szimbóluma.

A Quimet építette láthatatlan börtön, a galambház, nem nyílik meg a férj halálával sem. A szabadság interiorizációja nehéz feladat, semmi esetre sem következik automatikusan az elnyomó halálából. (Megjegyzendő, hogy Quimet szerepe kettős: elnyomó a felesége viszonylatában, de társadalmilag ő maga is az elnyomottak közül való.) Mesteri a férje halála után Natàlia tudatában uralkodó káosz leírása: „Éjjel, ha felriadtam, úgy éreztem magam belül, mint egy felforgatott lakás, ahol a bútorszállítók már mindent elhúztak a helyéről. Ilyen voltam én is belül: csupa összetolt szekrény és felfordított szék, csomagolásra váró csészék a földön, amiket szalmával bélelt ládába kell tenni, szétdobált matrac és ágy a fal mellett, és mindenütt rendetlenség." (129) Nem véletlen az sem, hogy Natàlia akkor találja meg az utolsó döglött galambot, amikor értesül Quimet haláláról.

A galambok elpusztítása miatt érzett lelkiismeret-furdalás motiválja a kétségbeejtő nyomorba süllyedt Natália álmát: „Hasogató fejjel aludtam el, a lábam meg hideg volt, mint a jég. És akkor jöttek a kezek. A plafon szétmállott, mintha ködből lett volna. A kezek meg puha rongykezek voltak, csont nélküliek. És ahogy ereszkedtek, átlátszóvá váltak, mint mikor kislánykoromban a nap felé tartva néztem a kezem. A tetőn még együtt bújtak be a kezek, aztán ahogy ereszkedtek, szétváltak, és közben a gyerekek már nem is gyerekek voltak. Hanem tojások. A kezek pedig megragadták a tojássá vált gyerekeket, aztán óvatosan felemelték, és rázni kezdték őket; először szép lassan, majd dühösen, mintha a galambok és a veszett háború minden dühe ebben a két kézben gyűlt volna össze, amik most a gyermekeimet rázták." (136)

Elhatározza, hogy megöli őket és megöli önmagát. Pusztító akaratának lázában a háború számtalan halottja mint megannyi, a világot elözönlő vércsepp jelenik meg előtte, míg ő maga galambbá válik: „Hát gyerünk, hess, hess, Kisgalamb, repülj, Kisgalamb . . . Fehér arcú, gyászruhás Kisgalamb . . . hess, mert ott tornyosul mögötted a világ összes baja, szaladj el előle, Kisgalamb. Gyorsan. Még gyorsabban, nehogy az utadat állják a vérgolyócskák, nehogy megfogjanak, hess, repülj, fel a lépcsőn, a teraszra, a fészkedbe . . . repülj, Kisgalamb. Repülj, repülj, kerek szemű, dudoros csőrű Kisgalamb . . ." (141) Natália, aki valamikor fellázadt a galambok ellen, és így, ha nem is tudatosan, meg akarta ölni Quimet által eltorzított, gyűlölt személyiségét, most azonosul a galambokkal, elfogadja önmagát mint elnyomott, nemcsak Quimet, hanem az egész világ által eltárgyiasított lényt. Képtelen az igazi élet keresésére, elismeri, hogy nincs megoldás, megadja magát a halálnak. A társadalom többi megalázottjához hasonlóan a polgárháborút követő nyomor legmélyére zuhan, előre lemond arról, hogy visszakövetelje jogát az élet értelmének keresésére, hogy méltó és szabad emberi személyiség legyen.

Évekkel Quimet halála után Natália még mindig temetetlenül képzeli maga elé egykori férjét, napégette mezőn, üres kalitkaként meredező bordákkal, amelyek közül egy – Natália – hiányzik, mert a kalitkából kiszabadulva épp egy kék virágot tép le. Az elképzelt jelenet arra a szentbeszédre utal vissza, amelyet a pap az esküvőjükön mondott: az Ádám oldalbordájából teremtett Éva felébred, leszakít egy kék virágot, és így egy élőlény elpusztításával bűnt követ el. Ez az oka annak, hogy a kék szín és a bűn, a lelkiismeret-furdalás és a nyomor összefonódnak Natália tudatában. A szenvedéseit és bűnét okozó galambház is kék, és kék az a háborút, a bombázásokat idéző fény is, amelyet Natália látni vél rettegésében, valahányszor át kell mennie az utca egyik oldaláról a másikra: „. . . fél lábbal éppen leléptem a járdáról, a másik meg még fent volt, hirtelen felvillantak előttem a kék lámpák, pedig fényes nappal volt, és nem láthattam őket." (135) Miután megvette a sósavat, hazafelé menet attól tart, hogy képtelen lesz keresztülvágni az utcán: Minden erejét összeszedi, hogy el ne essen, és hogy „a kék lámpák elő ne jöjjenek. Fő, hogy azok elő ne jöjjenek." (145) Rettegése csak a regény végére oldódik („. . . átértem, és nem láttam a kék lámpákat . . ." 185), amikor már képes önmaga személyiségének határozott vállalására.

Antonival való házasságkötése után még évekig gyötrődik attól a gondolattól, hogy férje halálhíre talán tévedés volt, és Quimet akármikor beállíthat. Életének ebben a szakaszában a parkban sétáló asszonyoknak a galambokról mesél, tettetett, soha nem érzett szeretettel. Nyilvánvalóan a lelkiismeretét akarja megnyugtatni, elhallgattatni, amikor a galambfiókák elpusztításának, vagyis férje elleni lázadásának idejét idilli, harmo-

nikus együttélésként állítja be. Szorongásai elmúltával már nem keresi ezeknek az asszonyoknak a társaságát, már nincs kedve a galambokról beszélni, sőt néha bizonyos derűvel gondol rájuk.

Ennek a motívumnak az utolsó megjelenése egybeesik a katarzissal. Natàlia késsel egykori házuk ajtajába vési a Kisgalamb nevet. Vak ösztön hajtja, hogy induljon el új otthonából és keresse fel a régit, hogy újra megtaláljon valamit vagy valakit, fiatal önmagát, azt a legengedelmesebb feleséget, aki engedelmessége ellenére elkövette a bűnt: fellázadt a Quimet meghatározta életforma ellen. Így lesz a Kisgalamb név egy halottnak a sírkőbe vésett neve.

A regény másik legjelentősebb motívuma az átkelés az utcán. Az út innenső oldaláról a túlsó járdára való eljutás szimbólum-értéke nyilvánvaló: szakítani kell az előző életformával. Az elgázolással fenyegető villamos azt a veszélyt fejezi ki, amely vele jár a személyiség halálugrásával az ismeretlenbe, azzal az elhatározással, hogy a főhős saját tudata mélyére hatoljon.

A villamos, a sínek, a Gran utcán való átkelés már a regény elején megjelennek. Natàlia a Diamant téri táncmulatság után, a frissen megismert Quimettel a nyomában, hazafelé rohan, és át kell mennie a síneken. Ösztönösen menekül a fiatalember uralkodásvágya elől. A Gran utcán való átkelés egyre fenyegetőbb veszéllyé válik, jelképezi, hogy Natàlia nem kerülheti el szorongással teli, félelmetes káoszként érzékelt belső világának feltárását. Amikor már a betevő falat megkereséséért kénytelen dolgozni, egyedül hagyja kisgyermekeit a lakásban. A lehető leggyorsabban igyekszik haza, kockáztatva, hogy elüsse a villamos, annak a kiszámíthatatlan sorsnak a jelképe, amely ellen nincs ereje harcolni. A háború végeztével a család, ahol bejárónőként dolgozott, elbocsájtja, mert egy állítólagos „vörös" felesége. Amikor már nem tud mit adni a gyermekeinek, Natàlia ehhez a családhoz akar segítségért fordulni. Útban hozzájuk „megint majdnem a villamos alá kerültem, amikor átmentem a Gran utcán". (133) Volt munkaadói nem hajlandók semmiféle segítségre, és szörnyű szorongásában „. . . ahogy át akartam menni a Gran utcán, és fél lábbal éppen leléptem a járdáról, a másik meg még fent volt . . . összeestem, mint akit letaglóztak." (135) Helyzete kiúttalan, sósavat akar venni, hogy véget vessen maga és gyermekei szenvedéseinek. Sósavval a kezében minden erejét meg kell feszítenie, hogy ne essen a villamos alá. A motívum évekkel később megint megjelenik, amikor Natàlia meghallja, hogy lánya egyik osztálytársának az apja visszatért, pedig azt hitték, hogy meghalt a polgárháborúban. A lába felmondja a szolgálatot, ha arra gondol, hogy Quimet visszajöhet, és ő kénytelen lesz ismét egykori életét élni. „Ahogy a járdaszegélyre léptem, egyszerre elsötétült előttem a világ . . . Összeestem." (162) Bár lassanként látszólag legyőzi félelmét és visszanyeri nyugalmát, a lelkiismereti válság tovább érlelődik. Lelke mélyén még mindig attól tart, hogy bűnt követett el, hűtlen lett Quimethez. Ez az elviselhetetlen feszültség kényszeríti arra, hogy visszatérjen egykori lakásukhoz. Megáll a járda szélén, és úgy érzi, hogy a közeledő villamos talán ugyanaz, amelyik tanúja volt Quimet előli menekülésének. Képtelen túljutni a krízisen, becsukja a szemét és így indul el a túlsó járda felé. „Úgy éreztem, hogy mélység tátong alattam, nem néztem se jobbra, se balra . . . A túloldalon megfordultam, és csak ámultam-bámultam, olyan hihetetlennek tűnt. Átértem. Aztán megindultam vissza, a régi életembe, míg csak oda nem értem ahhoz a kiugró erkélyes házhoz . . ." (185)

Ebben a pillanatban jön rá, hogy nem teheti semmissé előző életét, de nem tagadhatja meg jelenét sem. Amikor elindul a felé a ház felé, ahol valamikor lakott, találkozóra megy ott leélt életével, készen az oly sok éven át elodázott szembesítésre. A kapu zárva, és az e célból hozott késsel sem tudja kinyitni. A galamb és az átkelés motívuma egybeesik. A galamb motívuma Natália börtönbe zárt, lázadó, a még meg sem született galambfiókák megölésében bűnös énje. Az úton való átkelés motívuma először azt jelképezi, hogy Natália képtelen megszabadulni lelkiismeret-furdalásától, majd azt, hogy elszánta magát bűne elismerésére és az ifjúsága és érettsége közt tátongó szakadék átugrására. Életveszélyes, kockázatos cselekedet ez. Natália kész feláldozni mostani életét, és ez az elhatározása teszi lehetővé, hogy végezzen avval a fiatal lénnyel, aki az önmaga előtt is rejtett személyiségének homályában szenvedett és küzdött. Amikor a nevét az ajtóba vési, jelzi, hogy most már ismeri ezt a valaha volt Kisgalambot, és ismerete révén hatalmat kapott fölötte. Mágikus, ördögűző aktus ez, amely megismétel egy előző gyilkosságot (a fiókákét), bár az áldozat most Kisgalamb, Natália egykori személyisége. Natália mindkét gyilkosságának az a célja, hogy elpusztítsa eltorzított, korlátok közé zárt önmagát, azt az öntőmintát, amelybe Quimet akarta belekényszeríteni, és amelyet olyan egyértelmű könnyedséggel határoz meg a Kisgalamb becenév.

Miután a kapuba véste a nevét, Natália elmegy a Diamant térre. A tér házai megnyúlnak, egyre szűkülő tölcsért alkotva zárják körül. Arra a tölcsérre utal ez a kép, amelyet még Quimet vett, és amellyel Natália a mérget akarta az éhhalál szélére jutott gyermekei szájába tölteni. „. . . A házak fala nyúlni kezdett fölfelé, majd egymás felé dőltek, úgyhogy a tető nyílása egyre jobban szűkült, már-már egy tölcsérhez hasonlított . . . aztán viharos forgószél támadt a tölcsérben, ami közben már majdnem bezárult. . ." (186) Natália személyisége nem bontakozhat ki gáttalanul, lelke börtönben sínylődik, és onnan csak gyilkosság, halál révén szabadulhat. A börtönbe zártságot a galamb, a gyilkosság árán való szabadulást a tölcsér szimbolizálja, és a két motívum szoros kapcsolatára a regény elején a főhős egy látszólag céltalan megjegyzése is utal: „Szóval ez a kettő, a sebesült galamb meg a tölcsér majdnem egyszerre került a házba . . ." (58)

A tölcsér (vagyis a kalitka, a börtön) már majdnem összezárul, és a rettegés pokoli kiáltást vált ki Natáliából: „Ez a sikoly már évek óta bujkálhatott bennem, míg olyan nagyra nem nőtt, hogy alig fért ki a torkomon, és most kitört, és vele együtt kijött még valami, egy olyan kis vacakság, mint egy nyálcsepp . . . és ez a kis vacak, ami annyi ideig lakozott bennem, az ifjúságom volt, és most odalett evvel a sikollyal, ami ki tudja, miféle lehetett, talán . . . az elhagyatottságé? " (187)

Ez a kiáltás nem egyedül Natáliáé, nem egyetlen asszonyé. Hosszú évekig, évszázadokig elfojtott fájdalmas sikoly ez, amely azoknak az egyszerű embereknek a torkából tör fel, akik úgy éltek, hogy nem tudták, mitől szenvednek, miért kiközösítettek, miért elhagyatottak. A zűrzavaros, megemésztetlen és megemészthetetlen világ okozta belső káoszból fakad ez a kiáltás, utat nyit a tudat homályába hatoló fénynek, amely segíti az embert, hogy megtalálja a helyét a világban. Ez a fény világítja meg a másik emberi lényhez vezető utat, ez teszi lehetővé — ahogy Natália esetében — a szerelem, az egyesülés értékének a felismerését. Ez az út zárult be akkor, amikor Quimet először ölelte át, és Natália meglátta „. . . a Mi Urunkat, fenn az égben, egy kövér, narancsszín szegélyű felhő közepén, . . . és a Mi Urunk szélesen kitárta a karját, nagyon hosszú karja volt, megragadta a felhő két végét, és lassan magára csukta, mintha egy szekrénybe zárkózna be." (13)

Isten, a mennyei oltalom és szeretet jelképe az ég felhője mögé rejtőzik, mert a Quimet választását elfogadó Natàlia téves útra tért, vagy pedig mert házasságával kilép gyermekkorából, kénytelen elkezdeni magányos küzdelmét. Az elhagyatottság egyre konkrétabbá, és ugyanakkor egyetemessé válik az események előrehaladtával.

A regénynek a cselekmény szempontjából nélkülözhető motívumai összefüggő egészet alkotnak, elősegítik, hogy behatoljunk a cselekményt elbeszélő tudatába. E motívumokat (látomásokat, tárgyakat, álmokat) Natàlia tőle függetleneknek, a külső világhoz tartozóaknak tekinti, de a szerző segítségükkel éri el, hogy olyan szereplő elbeszéléséből ismerjük fel az öntudatra ébredés különböző fokait, aki egyébként képtelen lenne e folyamat adekvát nyelvi kifejezésére. A főhős kettőssége — ő a narrátor és ő a mély, összetett érzelmek alanya — ritkán tapasztalható feszültséget, rendkívül eredeti hangulatot hoz létre. Az események és a motívumok két síkja közti játék egész sor olvasatot tesz lehetővé. Natàlia öntudatra ébredésének folyamatában egy, a történelem peremére szorult réteg küzdelmét, egy egész népnek a kultúrája visszahódításáért folytatott harcát is kell látnunk. Végső soron mindazok sorsát, akik elhagyatottak, akiknek Lázárként kell megelégedniük a hatalmasok lakomája után maradó morzsákkal. A szerencsés végkifejlet, a főhős győzelme azt hirdeti, hogy nem voltak hiábavalóak Natàlia és az általa képviseltek szenvedései, mert elősegítették és sikerre vitték az öntudatra ébredést. A katalán irodalom jellegtelenségéről sok szó esett már. Kollokviumunk utolsó perceiben talán hasznos lesz leszögezni, hogy *A Diamant tér* nemcsak Natàlia, hanem a katalán irodalom magára találását is jelzi.

Az újgörög irodalom a szocialista Magyarországon

SZABÓ KÁLMÁN

Amikor egy külföldi irodalom recepciójának folyamatát követjük nyomon, mindig egyszerre több tényezőre kell fordítanunk figyelmünket. Ezeknek egyike a művek átültetése, a műfordítás, amelynek mikéntjében objektív szerepet játszanak a két ország irodalmában megjelenő irodalmi, kulturális irányzatok, végső soron a társadalmi létet tükröző társadalmi tudat elemei, noha a kiválasztás szubjektív, sőt minőségét a költői erudíció és a nyelvtudás is nagymértékben determinálja. A másik, nem kevésbé fontos tényező a külföldi irodalmat kutató tudomány, amelynek szemlélete ugyancsak objektív meghatározottságú, noha a kutatók képzésének módja esetleges alternatív döntések eredménye. Végül nem elhanyagolható a közművelődés szférája a recepció végső rendeltetésének realizálásában, amely szintén társadalmi meghatározottságú, s egyúttal számos egyéni kezdeményezés lehetőségét hordozza magában. Ennek a három tényezőnek összefüggései keretében tekintettük át az újgörög irodalom recepcióját a felszabadulás előtti Magyarországon, s konstatáltuk a többirányú kezdetek nyomán az első fellendülést a múlt század második felében, majd az irodalomtörténetírás első jelentős korszakát századunk harmadik-negyedik évtizedében, s ezzel egyidejűleg a műfordítás-irodalom elsivárodását újgörög vonatkozásban, a kutatás, műfordítás és közművelődés közötti szakadék tátongását.[1] Ezért is állíthatjuk, hogy a felszabadulás utáni magyar neogrecisztika értékes és egyben terhes örökséget vett át, s rendkívüli feladatokkal kellett szembenéznie, mindenekelőtt e három tényező egységes és korszerű koncepciójának megteremtésével, mégpedig gyökeresen új szemléleti alapokon.

A szocialista forradalom győzelmével hazánkban egységes — noha az első esztendőkben dogmatikus hibáktól sem mentes — művelődés- és tudománypolitika bontakozott ki, amely megteremtette a lehetőséget ahhoz, hogy a világirodalom, a népek kultúrájának értékei mindenkinek közkincsei lehessenek. Ez a marxista–leninista eszmerendszer alapján álló új, mélységesen demokratikus koncepció sohasem titkoltan állította a rangsor élére az emberi haladás fő irányába ható műveket és alkotókat, 1957-től kezdve azonban — az alapelveket nem változtatva — szélesebbre tárultak a kapuk minden színvonalas, jószándékú, humanista felfogású nyugati mű és alkotó előtt is. A szocialista fordulat tehát elvi alapot adott az újgörög irodalom recepciójának az addigiaknál sokkal szélesebb és tervszerűbben megalapozható kibontakozásához.

Ennek megvalósítása azonban korántsem mehetett spontánul végbe. Olyan feltételekre volt szükség, mint az irodalomtörténeti kutatások folytatásának biztosítása, a műfordítói tevékenység ösztönzése (nyelvi képzés vagy nyersfordítás biztosítása), egységes orientálás, koncepciózus kiadói tevékenység, a népszerűsítő munka fellendítése. Nem lehetett számítani, a már hidegháborús helyzet miatt, a hivatalos Görögország közreműködésére. A görög polgárháború éveiben (1946–1949) államközi kapcsolataink a mélypontra zuhantak, s bár ez az állapot később megváltozott, az újgörög irodalom, sőt az újkori görög kultúra magyarországi recepciója egészen a junta bukásáig kívül esett a görög állam érdeklődésén. A Horthy-rendszerrel együtt annak nacionalista tudománypolitikai koncepciója is megbukott, s a magyar hellénisztika új, szocialista irányvonalának kijelölői teljes joggal állították ismét a középpontba a görög (és latin) stúdiumokban az antikvitás kutatását, amely a magyar

[1] SZABÓ K.: *Az újgörög irodalom a felszabadulás előtti Magyarországon.* Filológiai Közlöny, XXIV (1978), 4, 457–470.

klasszika-filológia megújulását eredményezte. Az új koncepcióban érthetően szorult átmenetileg háttérbe bizonyos mértékben a középkori és újkori Hellász kutatása. Míg Moravcsik Gyula bizantinológiai munkásságának kiteljesedése mégis erre a korszakra esik,[2] Horváth Endre, neogrecisztikánk kiemelkedő alakja 1945-ben meghalt, s helye betöltetlen maradt. A budapesti egyetemen Moravcsik egy-egy újgörög tárgyú és nyelvű speciális kollégiuma, illetve a kiváló egyháztörténész, Berki Feriz[3] nyelvórái képviselték a folytonosságot, a tényleges neogrecisztikai kutatás azonban a 60-as évek közepéig lényegében két személyre korlátozódott. Füves Ödön, aki elsősorban történeti stúdiumokat folytat, a felszabadulás után kezdte el részleteiben feltérképezni az egykori diaszpóra tevékenységét és nagyszámú magyar és idegen nyelvű tanulmányban ennek közreadását.[4] Diaszpóratörténeti forráskutatásai már a marxista–leninista kutatási módszer alapján alkotják a magyar nemzetiségtörténet fontos részét. Kopp Éva, Moravcsik Gyula tanítványa vérbeli irodalomtörténésznek, műfordítónak indult, azonban néhány – köztük a magyar hellénisztika iránt Görögországban az érdeklődést ébren tartó – tudományos publikáció[5] után elhagyta hazáját.

Különösnek tűnik, hogy éppen neogrecisztikánknak az az ága indult a felszabadulást követő években gyors fejlődésnek, amely a megelőző időszakban a legproblematikusabb volt. A három éves polgárháborúban oly sokat szenvedett görög nép iránti őszinte szeretet és szolidaritás lett az az erő, amely kilendítette a holtponttól a műfordításirodalmat. Csak a legjelentősebb két új publikációt emeljük ki: az egyik a Nagyvilág (nem a mai világirodalmi folyóirat, hanem a Magyar–Francia Társaság orgánuma) 1948. február 15-i görög száma, a másik *A görög szabadságért* c. kiadvány, ugyancsak

[2] KONSTANTINOS PORPHYROGENNETOS: *De administrando imperio.* Kritikai kiadás. Budapest, 1950. – *Byzantinoturcica. I. Die byzantinischen Quellen der Geschichte der Türkvölker.* Berlin, 1958. – *Bizánc és a magyarság.* Budapest, 1953. – *Bevezetés a bizantinológiába.* Budapest, 1966. – *Studia Byzantina.* Budapest, 1967. – *Byzantium and the Magyars.* Budapest, 1970.

[3] *Ἡ ἐν Οὐγγαρίᾳ Ὀρθόδοξος Ἐκκλησία.* Θεσσαλονίκη, 1964 – A magyar olvasók egyházi jellegű művein túl hézagpótló *Újgörög társalgási zsebkönyv* c. művét (Budapest, 1969, 1974[2]) ismerik, és bizánci himnuszfordításait *A bizánci irodalom kistükre* (Budapest, 1974) c. antológiában is olvashatják.

[4] Összefoglaló művek: *Οἱ Ἕλληνες τῆς Οὐγγαρίας.* Θεσσαλονίκη, 1965. – *Ἐπιτύμγιοι ἐπιγραφαί Ἑλλήνων εἰς τήν Οὐγγαρίαν.* Ἑλληνικά, 19 (1966), 296–347. – *Stand und Aufgaben der Forschungen zur Geschichte der Griechen in Ungarn.* Ὁ Ἑλληνισμός εἰς τό ἐξωτερικόν. *Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit.* Herausgegeben von J. Irmscher und Marika Minemi. Berlin, 1968, 313–338. Legfontosabb magyar nyelvű részpublikációk: *Adatok az egri görögök történetéhez.* Antik Tanulmányok (továbbiakban: Ant Tan), 5 (1958), 78–81. – *A ráckevei görögök nyomában.* Ant Tan, 6 (1959), 117–122. – *Fejezetek a szentendrei görögök életéből.* Ant Tan, 8 (1961), 114–127. – *Statisztikai adatok Pest és Buda 1687–1848 közt polgárjogot nyert görög származású lakosairól.* Ant Tan, 9 (1962), 235–238. – *A pesti görögök önállóságért folytatott harca 175 évvel ezelőtt.* Ant Tan, 11 (1964), 127–132. – *Görög kereskedők a Dunántúlon 1754–1771 között.* Ant Tan, 12 (1965), 106–109. – *Görögök a Duna–Tisza közén.* Ant Tan, 13 (1966), 92–98. – *A pesti görögök küzdelme a teljes önállóság kivívásáért.* Ant Tan, 15 (1968), 261–263. – *A Rigaszféle Baráti Társaság és a pesti görögök.* Századok, 104 (1970), 75–77. – *A pesti görögök és makedonorománok galambpere.* Ant Tan, 18 (1971), 52–57. – *Görögök Zala megyében.* A Nagykanizsai Thury György Múzeum Jubileumi Évkönyve. Nagykanizsa, 1972, 291–301. – *Az 1821-es görög szabadságharc és Magyarország.* Századok, 107 (1973), 106–108. – *A pesti görög templom építéstörténete.* Építés-építészettudomány, 7 (1975), 153–170. – *A görög kereskedők bevándorlása Pestre 1718–1774 között.* Ant Tan, 22 (1975), 118–125. – *A görögök állandó letelepülésének meggyorsulása Pesten.* Ant Tan, 23 (1976), 105–109. További kulturális vonatkozású tanulmányaira *Az újgörög irodalom a felszabadulás előtti Magyarországon* c. tanulmányunk 9., 12., 29., 31., 32. és 34. sz. jegyzetében utaltunk.

[5] *Εἰδήσεις γιά ἕνα πολύτιμο ἑλληνικό χειρόγραφο.* Πάρνασσος, 2 (1960), 382–386. – *Εἰκόνες τοῦ Ἁγίου Ναοῦμ τῆς Ἀχρίδας στήν Οὐγγαρία.* Actes du XIIe Congrès International des Études Byzantines. Beograd, 1964, III, 169–172, illetve több kisebb görögországi napilap- és folyóiratpublikációjára utalhatunk, amelyek az újgörög stúdiumok magyarországi történetére vonatkoznak.

1948-ból.[6] Mindkét összeállításban az antik demokráciaeszmény, az 1821—30-as görög szabadságharc és az antiimperialista szolidaritás hármas egységében jött létre klasszika-filológia és neogrecisztika, irodalom és tudomány új kézfogása. Itt kapcsolódott az újkori görögséghez e sorok írója két felejthetetlen mesterének, a nagy klasszika-filológusnak, Trencsényi-Waldapfel Imrének — Rigasz *Újgörög Marseillaise*-e, újgörög népdalok fordításai s két, magyar—görög szellemi kapcsolatokról szóló tanulmánya[7] —, s a homéroszi eposzok világszínvonalú költő-fordítójának, Devecseri Gábornak — népdalfordítások — munkássága. A Nagyvilág görög számában jelent meg az első magyar Szikelianosz-fordítás,[8] a másik kiadványba írt verset Benjámin László és Somlyó György, aki valójában a későbbi években találkozott az újgörög költészettel. K. Zaruhasz közlése az első híradás hazánkban a görög Ellenállás irodalmáról,[9] egyúttal megkésett, de őszinte tiszteletadást is jelentett 1941—44 antifasiszta görög hősei emlékének. A fentiektől nem függetlenül látott épp ez idő tájt napvilágot Samu János fordításában egy újabb újgörög népköltési gyűjtemény,[10] s a kortárs görög irodalom iránti érdeklődést jelzi a még pályakezdő kiváló elbeszélő, Dimitriosz Hadzisz és a már hősi halott Jeorjiosz Lambrinosz egy-egy munkájának közös kiadása.[11]

A polgárháború után létrejött emigráció Magyarországon a második, ma is eleven görög diaszpórát teremtette meg. Szellemi életének irányításában két jeles írójának működését is számon tarthatjuk. Aposztolosz Szpiliosz a rádió görög szekciójának helyettes vezetőjeként, Hadzisz pedig a hazai görög újság, a Laikosz Agonasz szerkesztőjeként dolgozott. Mindkettejüknek több műve keletkezett Magyarországon, így Hadzisz két legjelentősebb novelláskötete, a *Kisvárosunk utolsó napjai* és a *Védtelenek* c. gyűjtemény.[12] Az ötvenes évek első felében a magyar könyvkiadásban az újgörög irodalmat épp egy Hadzisz-novelláskötet képviseli.[13] A műfordító-irodalomnépszerűsítő tevékenység újabb megélénkülése már az 1957-tel kezdődő tágasabb tájékozódási lehetőségekkel függ össze. Neogrecisták és költők-írók összefogásának újabb perspektívája rajzolódik ki a hatkötetes *Világirodalmi Antológia* újgörög anyagának mégoly szerény keretű összeállításában is. A II. (1955-ös keletű) kötetben a későbizánci-koraújgörög részbe pl. idő előtt eltávozott nemzetközi hírű bizantinológusunk, Gyóni Mátyás készített közös fordításokat Weöres Sándorral és Nemes Nagy Ágnessel.[14] A IV. kötet (1956) főleg korábbi fordításokat gyűjtött össze a XIX. századi költészetből,[15] míg a zárókotet (1962) 37 lapnyi modern görög anyaga[16] munkatársai közt Devecseri és Végh György személyében költők, Boros Vilma, Hamvas Endre és Moravcsik Gyuláné személyében új műfordítók társultak a két aktív neogrecistához. Ebben az antológiában szólalt meg magyarul először Kavafisz, a

[6] Sajtó alá rendezte: Szendrő Ferenc, Tiszay Andor és Trencsényi-Waldapfel Imre. „Segítsétek a görög népet" Országos Bizottságának Kiadása. Budapest, 1948.

[7] *A görög szabadság.* In: *A görög szabadságért,* 68—77. — *A görög szabadságharc és a magyar klasszikusok.* Nagyvilág i. sz. 8. (Vág Szabolcs álnéven)

[8] *Dionüszosz a bölcsőben.* Ford. András László.

[9] *A görög költészet és az ellenállási mozgalom.* Nagyvilág i. sz. 6.

[10] *Vörös a nap félkorongja.* Az újgörög nép legszebb dalai és balladái. Ford.: Samu János. Budapest, é. n. Nem érdektelen megemlíteni, hogy a *Betyárok tüzénél* c. balkáni balladagyűjteményben (Budapest, 1959, szerk.: Domokos Sámuel) az addigi újgörög balladafordítások színe-java is megtalálható.

[11] DIMITRIOSZ HADZISZ—JORGOSZ LAMBRINOSZ: *Görögország hősei.* (D. Hadzisz: Murgána—J. Lambrinosz: Makroniszosz). Ford.: Kemény Dezső és Jannisz Lambitszisz. Szikra, Budapest, 1949.

[12] Ezeknek több darabja először magyarul jelent meg a *Hajnali ének* (Budapest, 1955, Új Magyar Könyvkiadó), ill. a *Védtelenek* (Budapest, 1965, Európa Könyvkiadó) c. kötetekben. Visszhangjához l. SZABÓ K.: *Egy epiruszi kisváros napjai.* Nagyvilág, XI (1966), 3, 465—466.

[13] L. előző jegyzetünket.

[14] A kötet 129—141. lapjain további fordítások. A fordítók: Vértesy Dezső és Moravcsik Gyula.

[15] A kötet 980—985. lapjain. A fordítók: Darkó Jenő, Pecz Vilmos, Gáldi László, Vértesy Dezső és Moravcsik Gyuláné.

[16] Az antológia újgörög anyaga rövidített formában bekerült a *Világirodalmi Antológia a középiskolák számára* c. gyűjteménybe (Budapest, 1958—1962).

nea piiszi nagy generációjából pedig Szeferisz, Ritszosz és Vrettakosz is helyet foglalt néhány, folyóiratokban publikált versfordítás nyomán. Az új reprezentatív világirodalmi folyóirat, a Nagyvilág esetenként újgörög anyagot is kezdett közölni: Varnalisz- és Ritszosz-versek, Koszmasz Politisz-novella[17] jelzi a lassan táguló horizontot. A megszaporodó könyvrecenziók és alkalmi irodalmi híradások[18] egyre több fehér foltot igyekeztek eltüntetni a legújabb görög irodalom ismeretéből. Füves Ödön úttörő közleményét Kazandzakiszról[19] nemsokára követte a *Mihálisz kapitány* angol, majd az *Akinek meg kell halnia* francia közvetítő nyelvből való műfordítása, nagy közönségsikerrel.[20] Kosztasz Varnalisz Nemzetközi Lenin Békedíjjal való kitüntetése pedig méltó alkalom lett a *Szókratész igazi védőbeszéd*ének kiadására.[21] A kortárs görög próza iránti figyelem erősödésének jele nemcsak az aktuális ciprusi témájú Parnisz-dráma, hanem a háború után feltűnt, szocialista elkötelezettségű

[17] Néhány további adat a Nagyvilág újgörög vonatkozású publikációs tevékenységéhez: Varnalisztól *A fény, mely éget* darabjaiból az *Ókeanidák kardalát*, Ritszosz *Holdfényszonátá*jának részleteit VII (1962), 1, 43—46, ill. K. Politisz *Dupla konyak* c. novelláját mutatta be VIII (1963), 877—881. Kopp Éva fordításában. A következő években itt jelent meg Szőllősy Klára fordításában s rövid bevezető esszéjével két Mirivilisz-elbeszélés XI (1966), 997—1006, három Panajotopulosz-novella XII (1967), 69—80, egy Papapanosz-elbeszélés XII (1967), 560—572. Itt publikálta Szőllősy Klára *Nikosz Kazantzakisz a Szovjetunióban* c. tanulmányát ugyanezen évfolyam 1565—1571. lapjain. A folyóirat újgörög publikációi a junta éveiben is folytatódtak. Már az 1967-es évfolyamban jelent meg Szobotka Tibor fordításában egy Galatia Szarandi-novella (1052—1056), s a *Nem politika* c. Ritszosz-vers Timár György fordításában, 1968-ban Vas Istvánnak az *Egy kisázsiai községben* c. Kavafisz-verset elemző esszéje (591—596), s egy ismeretlen költőnek tulajdonított *Búcsú Görögország napjától* c. vers, szintén Timár György fordításában (1565—1567), amelyről ma már tudjuk, hogy Vrettakosz megrázó antifasiszta verse. A további esztendőkben is több könyvkritikát, irodalmi évfordulókkal kapcsolatos megemlékezéseket közölt e világirodalmi folyóirat Lakatos István, Papp Árpád és a jelen tanulmány szerzője tollából.

[18] Példaképpen említhetjük a Kazandzakiszról szóló első magyar írásokból: NIKOSZ PAPADIMITRIU: *Kazantzakisz,* Nagyvilág, I (1956), 2, 213. — JANNISZ POLITISZ: *A görög nép gyásza.* Élet és Irodalom, I (1957), 24. sz. — KOPP É.: *Nikosz Kazantzakisz.* A Könyv, 1 (1961), 10, 8—10. Egy-egy nagyobb esemény, mint pl. Varnalisz Nemzetközi Lenin Békedíja vagy Szeferisz Nobel-díja, több irodalmi és napi sajtóorgánumban keltett visszhangot. A kibontakozó műfordítás-irodalom alkotásait is recenziók kísérték folyóiratokban és napilapokban is. A vidéken élő Papp Árpád pl. több esszét, könyvismertetést, sőt számos műfordítást közölt a Somogy és a Somogyi Néplap c. sajtóorgánumokban. A vidéki lapokban, folyóiratokban való publikálásra egyébként még Horváth Endre mutatott példát.

[19] Könyvbarát, 5 (1958 május), 207—208.

[20] NIKOSZ KAZANTZAKISZ: *Mihálisz kapitány.* Ford. és utószó: Abody Béla. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1958. — NIKOSZ KAZANTZAKISZ: *Akinek meg kell halnia.* Ford.: Rubin Péter. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1961, 1964,[2] 1973[3] (A Világirodalom Remekei).

[21] KOSZTASZ VARNALISZ: *Szókratész igazi védőbeszéde.* Ford. és utószó: Kopp Éva. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1959. Varnalisz kitüntetéséről megemlékezett az Élet és Irodalom (1959. V. 15.) Végh György fordításában *A predesztináltak* c. verssel és J. Politisz méltató soraival. A Magyar Nemzet 1959. V. 13-i számában Varnaliszról ez áll: „Szolgáló költő, akár Petőfi, aki szerszámnak ajánlja magát a nép kezébe." A komáromi Déli Lapok 1959. VII. 25-i száma már a magyarul megjelent *Védőbeszéd*et méltatva Varnalisz szatirikus erejét Shaw-hoz és Brechthez méri, a Népszabadság ugyanez napi számában megjelent recenzió pedig a mű antifasiszta vonásait emeli ki. Tanszékünk birtokában van a költőnek a *Védőbeszéd* magyar fordítójához írt 1960. II. 4-én kelt levele, amelyben Varnalisz többek között egyértelműen Lenint nevezi meg nagy tömeghatású verse, *A vezér* prototípusának: „Ha azt kérdezik, hogy vajon a szocialista állam vezérét tekintettem-e eszménynek költeményemben — igen, s akkor még élt is ez a zseniális férfi." Erről l. a Népszabadság 1974. IX. 1-i, vasárnapi számában a melléklet 8. lapján közölt cikkünket.

regényírók, így Kosztasz Kodziasz és Andreasz Frangiasz egy-egy művének, valamint a rövid NDK-beli tartózkodás után újra Magyarországra települő Hadzisz válogatott novelláinak kiadása is.[22]

A magyarországi újgörög műfordításirodalom eddigi leggazdagabb időszaka a 60-as évek derekától bontakozott ki, s ebben több tényező együttesen játszott szerepet, amelyek közül hiba volna bármelyik jelentőségét a többi rovására eltúlozni. Ebben az időszakban vált tartósan az újgörög irodalom fordítójává irodalmi életünk néhány olyan reprezentánsa, akik már jelentős fordítói életművel rendelkeztek, s akik az eredeti formákhoz való hűség elvét juttatták győzelemre. Illő, hogy közülük is elsősorban a már eltávozottakat vegyük számba. Devecseri Gábor ekkor készítette remekmívű Vrettakosz-, Ritszosz- és Szeferisz-fordításait,[23] Rónay György Palamasz- és Ritszosz-verseket fordított,[24] Szőllősy Klára, egyik legihletettebb prózafordítónk, aki élete utolsó évtizedében tanult meg újgörögül, a kazandzakiszi *Jelentés Grecónak,* Dido Szotiriu *Egy anatóliai boldog ember* c. regényének fordítása mellett egy sor novellát ültetett át Papadiamandisztól Xenopuloszig, a múlt század klasszikusaitól s Mirivilisztől Vaszilikoszig, már századunk jeles alkotóitól, s ezen túl a görög értekező és népi próza számos részletét lefordította, így Szofianosztól, a *Galaxidi város krónikájá*ból, Makrijannisz emlékirataiból vagy Kazandzakisz *Aszkézis*éből.[25] Ebben az időszakban kapcsolódott be újgörög versfordítás-irodalmunkba Vas István (Kavafisz, Ritszosz),[26] Somlyó György (Kavafisz, Szikelianosz, Ritszosz),[27] valamint Dudás Kálmán (Varnalisz, Elitisz)[28] és Lator László (népköltészet, Szeferisz).[29] Ekkor sajátította el az újgörög nyelvet is a teljes világlíra minden vidékén otthonos Képes Géza, aki nemcsak Akritasz-dalokat, Kavafiszt, Ritszoszt, Elitiszt s tán legnagyobb átéléssel Szeferiszt fordít, hanem Dikteosz, Embirikosz, Karandonisz, Panajotopulosz és több még fiatalabb költő magyarországi bemutatását is vállalta.[30] Ez a gárda hamarosan az eredeti nyelvet jól bíró, költői és filológiai erényekkel egyaránt rendelkező fiatal műfordítókkal gyarapodott, akik azonnal rangos feladatokat kaptak. Közéjük tartozik Papp Árpád is, akinek műfordítói tevékenysége az újgörög irodalom valamennyi korszakára kiterjed,[31] akinek költői fejlődésére *Metszéspontok* (Budapest, 1976) c. verseskötetének tanúsága szerint ösztönzően hatott a nea piiszi, századunk görög költészete legjelentősebb vonulatának képalkotási módja. A közvetlen újgörög inspiráció egyébként új és még ritka jelenség

[22] ALEXISZ PARNISZ: *Aphrodité szigete.* Ford.: Jablánczy László. A Népművelési Intézet kiadása, Budapest, 1963. — KOSZTASZ KODZIASZ: *A 7-es akna.* Ford.: Hamvas Endre. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1962. — ANDREASZ FRANGIASZ: *Emberek és házak.* Ford.: Tarr László. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1965. — Hadzisz művéről l. 12. sz. jegyzetünket. — Tematikusan ide kell sorolnunk még két későbbi kiadványt is: DIMOSZ RENDISZ: *Kaland Athéntől északra.* Ford.: Bodor Pál. Ifjúsági Könyvkiadó, Bukarest, 1967. — ARISZ FAKINOSZ: *Határsáv.* Ford.: K. Nyirő József. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1973.

[23] L. 36., 35., 60. és 56. sz. jegyzetünket.

[24] L. 36., 35. és 60. sz. jegyzetünket.

[25] DIDO SZOTIRIU: *Egy anatóliai boldog ember.* Ford.: Szőllősy Klára. Utószó: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. — NIKOSZ KAZANTZAKISZ: *Jelentés Grecónak.* Ford.: Szőllősy Klára. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1970. — L. továbbá 59., 60. ill. 17. sz. jegyzetünket, ezen túl főképp *Gyalogszerrel a XX. században* c. válogatott prózafordításkötetét (Budapest, 1967, Európa Könyvkiadó). Lefordította Periklisz Korovesszisz *Az eljárás* c. dokumentumjátékát is, amelyet rádióban bemutattak, de nyomtatásban nem jelent meg.

[26] L. 36., 35., 55. és 60. jegyzetünket.

[27] L. 36., 35., 55., 60. és 56. sz. jegyzetünket.

[28] L. 35. sz. jegyzetünket.

[29] L. 35. és 60. sz. jegyzetünket. Élvonalbeli költőink listáját, akik újgörög költőket fordítottak, hadd egészítse ki Garai Gábor neve: Lundemisz *Jól vagyok* c. versének nagy erejű tolmácsolását köszönhetjük neki.

[30] L. 36., 35., 56. és 60. sz. jegyzetünket, ezen túl főképp az *Először magyarul* (Budapest, 1971), ill. *Fordított világ* (Budapest, 1973) c. válogatott műfordításköteteit.

[31] SZTRATISZ MIRIVILISZ: *Élet a sírban.* Ford.: Papp Árpád. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966. Továbbá l. 35., 44., 54., 59., 46., 60., 56., ill 17. és 18. sz. jegyzetünket.

költészetünkben: talán csak Képes Géza krétai népdal-parafrázisában,[32] illetve Tandori Dezső Kavafisz-haikujában figyelhető meg tiszta formában.

Jelentős része volt a műfordítás tartós fellendülésében annak, hogy az Európa Könyvkiadó immár másfél évtizede rendszeres programjába iktatta újgörög művek kiadását. A 60-as évek elején a válogatási, kontrollszerkesztési, szerkesztési és szervezési feladatokban a kiadó tartósan, egészen 1975-ös repatriálásáig, Hadzisz munkájára támaszkodott. A kiadó helyesen szorgalmazta mindenekelőtt a kollektív vállalkozásokat, a gyűjteményes kiadásokat. Ennek eredményeképpen jött létre 1962-ben egy széles körű válogatás az újgörög kisprózából,[33] majd 1964-ben egy korszerűen válogatott népmesegyűjtemény,[34] mindkét kötetet Dimitriosz Dzordzisszal, ill. Hadzisszal együtt Moravcsik Gyuláné fordította. Nagy hiányt pótolt az 1966-ban kiadott *Kövek. Újgörög líra* címmel megjelent, már kollektív összefogást tükröző antológia,[35] amely az első Ritszosz-válogatás[36] mellett igen fontos szerepet vállalt az avantgarde jegyében indult korszakalkotó görög költői irányzat megismertetésében.

A fordítógárda megerősödése és felfrissülése, a szervezett és rendszeres, noha néha szubjektivizmustól sem mentes kiválasztás mellett a magyar—görög állami kapcsolatok javulása, s nem különben a görög irodalom értékes művekben jelentkező újabb hullámai (a szocialista szellemiségű prózaírók mellett a Szamarakisz és Vaszilikosz fémjelezte „dühös fiatalok" jelentkezése, a költészetben az Ellenállás lírájának újabb nemzedékei), s ezen túl a két nép kulturális körei között újra meginduló kapcsolatok is szerepet játszottak. Magyar írók, költők hosszú évek után először utaztak Görögországba: Devecseri Gábor *Epidauroszi tücskök, szóljatok* c. költői útinaplóját (Budapest, 1969), Képes Géza *Kő és festék* c. verseskötetét (Budapest, 1967), Szőllősy Klára *Kiklász-kalandozások* (Budapest, 1967) és Szabó Magda *Zeusz küszöbén* (Budapest, 1968) c. lírai útleírását köszönhetjük ezeknek az irodalmi zarándoklatoknak. Magyarországra látogatott viszont Jannisz Ritszosz és Nikiforosz Vrettakosz, akikben József Attila ihletett fordítóit is tisztelhetjük,[37] majd 1966-ban a három görög írószövetség megbízásából a kiváló realista regényíró Angelosz Terzakisz, a neves költő és kritikus Leon Kukulasz és a szintén költői munkásságot folytató Jorgosz Sztambolisz, hogy írószövetségünkkel felvéve a kapcsolatot, meginduljon a rendszeres közös munka a két nép irodalma kölcsönös megismertetésének további szélesítésére és mélyítésére, most már szervezett formában.[38] A műfordítással párhuzamosan valamelyest megpezsdült az újgörög irodalmi tárgyú esszéírás is,[39] folyt-

[32] A *Krétai hangok* c. költemény (*Kő és festék.* Budapest, 1967), az *Ἐγώ γιά τό χατήρι σου τρεῖς βάρδιες εἶχα βάλει* kezdetű dalt követve (*N. Πολίτης. Ἐκλογαί ἀπό τά τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἀθῆναι,* 1965.[5] 181.) alakítja a magyaros versformába simuló darabbá.

[33] *Újgörög elbeszélők.* Ford.: Moravcsik Gyuláné és Dimitriosz Dzortzisz. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta: Dimitriosz Hadzisz (29 elbeszélés). Európa Könyvkiadó, Budapest, 1962. (Dekameron sorozat)

[34] *A lány, aki rózsát nevetett.* Újgörög népmesék. Ford.: Moravcsik Gyuláné és Hadzisz Dimitriosz. Válogatta, az utószót és a jegyzeteket írta: Hadzisz Dimitriosz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964. (Népek Meséi)

[35] *Könyvek. Újgörög líra.* Antológia. Ford.: Devecseri Gábor, Dudás Kálmán, Képes Géza, Kopp Éva, Lator László, Papp Árpád, Rónay György, Somlyó György, Szabó Kálmán, Vas István. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1966.

[36] JANNISZ RITSZOSZ: *Holdfényszonáta.* Versek. Fordította: Devecseri Gábor, Hubay Miklós, Papp Árpád, Rónay György, Somlyó György, Vas István. Válogatta, szerkesztette és az utószót írta Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964.

[37] *Ἀττίλα Γιόζεφ: Ποιήματα. Ἀθῆναι,* 1963, 1975,[2] *Κέδρος.* A második kiadás már csak Ritszosz fordításait tartalmazza.

[38] L. a hármukkal készített interjúnkat: Élet és Irodalom, X, 25, 6. (1966. VI. 18.)

[39] Elsősorban Hadzisz utószavait említjük, ezen túl I. 17. és 18. sz. jegyzetünket, továbbá a *Kövek* c. antológia méltatásait: FALUS R.: *Kövek. Újgörög líra.* Kritika, 4 (1966), 10, 44—46. — SZABÓ K.: *Kövek. Újgörög líra.* Társadalmi Szemle, 12 (1967), 122—129. — DEVECSERI G.: *Vallomás az újgörög irodalomról.* In: *Műhely és varázs.* Budapest, 1973[2], 260—262.

tatódtak az irodalmi és más újgörög tárgyú recenziók,[40] megjelent az első magyar nyelvű szintézis az újkori Görögország történetéről[41] és néhány filológiai jellegű tanulmány.[42] Különösen termékennyé vált az Arta hídja balladakör görög vagy magyar eredetéről szóló vita Vargyas Lajos, Hadzisz és Jeorjiosz Megasz athéni professzor között, amely csak Megasz 1977-ben bekövetkezett halálával szakadt meg.[43] Ismét megindultak a tudományos kapcsolatok, amelyet többek között Trencsényi-Waldapfel Imre és Moravcsik Gyula görögországi s az egyetemes neogrecisztika Herder-díjas nagy egyénisége, Emmanuil Kriarasz, az új magyar irodalomtudomány görögországi bemutatásából oly sokat vállaló összehasonlító irodalomtörténész magyarországi látogatása mutat. Újra sor került, évtizedek után, ösztöndíjasok cseréjére, e sorok írója is ennek köszönheti, hogy életközelből is megismerhette Görögországot.

A fekete ezredesek juntájának hatalomra jutása 1967-ben hét esztendőre lehervasztotta az ezekhez az újjáéledő kapcsolatokhoz fűzött reményeket. Az újgörög irodalom magyarországi népszerűsítésének és fordításának lendülete azonban nem fékeződött le, sőt fokozódott a szabadságért, a demokráciáért küzdő görög nép iránt világszerte kibontakozódott szolidaritási mozgalom jegyében. A diktatúra hét évében hazánkban 15 önálló újgörög szépirodalmi könyvpublikációra került sor, nem számítva az ugyancsak gyarapodó történeti-publicisztikai vagy szépirodalmi-dokumentatív alkotásokat. Az ebben az időszakban megjelent műfordításkötetek puszta felsorolása is dokumentálná, hogy csupa olyan alkotás látott magyarul napvilágot, amely erősítette ezt a szolidaritást, a tömeges méreteket öltő — nyugodtan nevezhetjük így — új filhellén mozgalmat. Új vonás, hogy a társművészetek is bekapcsolódtak az újgörög irodalom értékeinek közkinccsé tételébe. Kazandzakisz művei népszerűségéhez[44] — már a *Zorbász, a görög* első két kiadása meghaladta a százezres példányszámot — nagymértékben járult hozzá Kakojannisz világsikerű filmjének ez időre eső hazai bemutatója (ahogyan korábban Dassin filmje nyomán megnőtt az *Akinek meg kell halnia* olvasótábora), de Vaszilikosz magyarországi népszerűségének is, amelyet négy művének kiadása is mutat,[45] fontos tényezője a

[40] L. a 17. és 18. sz. jegyzetünket. Ezen túl főleg a történeti tárgyú közlések, pl. az Ellenállásról megjelent munkák recenziói szaporodtak, s megjelent egy nagyobb szintetikus tanulmány is: J. POLITISZ: *Az osztályok szerepe az 1821-es görög nemzeti felkelésben.* Századok, 95 (1961), 118—137.

[41] J. POLITISZ: *Az újkori Görögország története.* Budapest, 1966. Későbbi magyar nyelvű népszerű történeti-publicisztikai monográfiák: J. POLITISZ—KESERŰ JÁNOS: *Görögország.* Budapest, 1967. — SZAMARASZ JANNISZ: *Napjaink Görögországa.* Budapest, 1971. — D. HADZISZ: *A görög diktatúra.* Budapest, 1972. — JANNISZ DELLAGRAMMATIKASZ: *A fasizmus uralma és bukása Görögországban.* Budapest, 1967 (szerzője J. Politisszal azonos).

[42] L. Füves Ödönnek a magyarországi görög diaszpóra kultúrájára vonatkozó tanulmányait (idéztük: *Az újgörög irodalom a felszabadulás előtti Magyarországon* c. dolgozatunk 12., 29., 31., 32., 34. sz. jegyzetében), ill. Hadzisz Methodiosz Anthrakitisz-tanulmányát (idéztük uo. a 30. sz. jegyzetben).

[43] VARGYAS L.: *Forschungen zur Geschichte der Volksballade im Mittelalter. III. Die Herkunft der ungarischen Ballade von der eingemauerten Frau.* Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae, IX (1960), 1—2, 1—88, táblázattal. — HADZISZ D.: *Az Arta hídja ballada magyar változata: Kőműves Kelemenné.* Ethnographia, LXXI (1960), 4, 1—21. — VARGYAS L.: *Researches into the Mediaeval History of Folk Ballad.* Chapter III. *The Origin of the „Walled-up Wife."* Budapest, 1967, 173—233. — *Γ. Μέγας: Το τραγούδι τοῦ γεφυριοῦ τῆς Ἄρτας. Λαογραφία,* 22 (1971), 25—212. Magyarországon ismertette: Mohay A., Ant Tan, 21 (1974), 106—108. — VARGYAS L.: *A magyar népballada és Európa.* Budapest, 1976. — G. A. MEGAS: *Die Ballade von der Arta-Brücke.* Thessaloniki, 1976.

[44] NIKOSZ KAZANTZAKISZ: *Zorbász, a görög.* Ford.: Papp Árpád és Szabó Kálmán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1967, 1968[2] (A Világirodalom Remekei), 1971[3] (Kriterion Könyvkiadó, Bukarest), 1976[4] (Európa Könyvkiadó, Budapest [Századunk Mesterei]). L. továbbá 20. és 25. sz. jegyzetünket.

[45] VASZILISZ VASZILIKOSZ: *Z. Szaloniki, Szaloniki! . . .* Ford.: Nagy Géza. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969. — UŐ: *Angyalképző.* Regénytrilógia. Ford.: Szabó Kálmán. Az utószót írta: D. Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1970. (Modern Könyvtár 180.) — UŐ: *A falakon kívül.*

Gavrasz-film átütő magyarországi sikere. Kambanellisz szép antifasiszta Mauthausen-regényének[46] kiadásával csaknem egyidőben szólalt meg *A csodák udvara* c. drámája a budapesti rádióban, amely 1968 novemberi *Görög Pódium* c. adását teljes egészében a demokrácia, a haladás jegyében fogant műveknek szentelte: itt csendültek fel először a ritszoszi *Görögség* sorai Gábor Miklós tolmácsolásában, itt hangzott el Hadzisz ismert ellenállási novellája, a *Margarita Perdikári* Törőcsik Mari főszereplésével készített rádióváltozata. Egymást érték Budapesten és vidéken a szolidaritási műsorok, amelyeken mindig elhangzottak görög költők versei is, közülük méltó kiemelni Újlaky Károly két, ókori és újkori görög költőktől összeállított műsorát *És szólt a Romlás* és *Ha volna nékem harsonám* címmel, amelyekkel — összesen több mint 200 faluban és városban lépett fel — bejárta az egész országot. Ezeknek a műsoroknak már 1967 előtt is volt előzményük, így pl. a budapesti Egyetemi Színpadnak az az újgörög estje 1966. április 29-én, amelyen, többek között, az egyetem görög és latin szakos hallgatói Hubay Miklós fordításában Magyarországon először mutatták be Ritszosz *A börtön fája és az asszonyok* c. drámai költeményét.[47] Hogy a társművészetek összefogása tartósnak bizonyult az újgörög irodalom népszerűsítésében, annak több példáját látjuk a junta bukása óta is. Ide soroljuk az Egyetemi Színpad és az ELTE Görög Nyelv és Irodalom Tanszéke közös vállalkozásában 1977. december 6-án rendezett első magyarországi Ritszosz-estet az immár szintén Nemzetközi Lenin Békedíjas alkotó életműve iránti tiszteletadásként, amelyen tehetséges fiatal előadóművészekkel együtt lépett fel Csernus Mariann, Kohut Magda és Mensáros László.[48] E körbe tartozik a ritszoszi *Mélosz pusztulása* televíziós változata, Kabay Barna rendezésében[49] — szerepeit Gobbi Hilda, Makay Margit és Tolnay Klári alakította, a mű helyszínének megelevenítésében pedig a görög emigrációs község, a Fejér megyei Beloiannisz szinte egész lakossága közreműködött —, valamint rádióváltozata Kővári Katalin rendezésében, Berek Katalin, Makay Margit és Sulyok Mária kitűnő alakításával.[50] Új művészet, a zene kapcsolódott be az összefogás keretébe Németh Amadé 1978-ban elkészült *Ritszosz-triptychon* c. kompozíciójával.[51]

Az új filhellén mozgalomnak másik fontos eleme, hogy szoros kapcsolatban áll más népek iránti szolidaritási mozgalmakkal. Ennek egyik első példája a Simor András szerkesztette *Tengerre néző cellák* c. antológia,[52] amely a spanyol és a dél-afrikai börtönirodalom kiemelkedő darabjai mellett Ritszosz makroniszoszi verseiből, Elli Joannidu verseiből közölt válogatást, illetve Thanaszisz Vaszilopulosz *1825 nap a halál árnyékában* c. kisregényét. Ez utóbbinak néhány motívuma ösztönzően hatott a modern görög témájú televízióművészetben is úttörő szerepet játszó Gyöngyössy Imre 1978-as Allende-filmjében is, amely ezzel az antológiával azonos címet visel.[53] További fontos mozzanat, hogy a chilei fasiszta fordulat után, a görög junta bukása előtt magyar egyetemisták számos műsoros szolidaritási estjén hangzottak fel együtt Neruda és Ritszosz szabadságversei.

Túlzás nélkül megállapíthatjuk, hogy az 1974. júliusi fordulattal megszűnt aktualitáson túl e hét év fordítói-népszerűsítő produkciója hosszú távon is érvényes értékekkel ismertette meg a magyar

---

Ford.: K. Nyirő József. Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1972. — UŐ: *Z naplója.* Ford. és az utószót írta: Gara György. Európa Könyvkiadó. Budapest, 1975. (Modern Könyvtár 282.) Vaszilikosz 1970-ben és 1979-ben hazánkban is járt.

[46] JAKOVOSZ KAMBANELLISZ: *Mauthausen.* Ford.: Papp Árpád és Szabó Kálmán. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969. *A csodák udvara* c. drámát Papp Zoltán fordította.

[47] Az est neves szereplői: Csernus Mariann, Demjén Éva, Egressy István és Győrffy György. Az említett drámai költemény előadását Varga Mária rendezte. Díszlettervező: Makrisz Zizi. A műsort D. Hadzisz és a jelen áttekintés szerzője állította össze.

[48] A műsort rendezte Kővári Katalin. Szerkesztette: Hadzopulu Athéna. További szereplők: Havas Judit, Rónaszegi Éva, Tóth Gyula és a Kormorán együttes. Bevezetőt mondott a jelen áttekintés szerzője.

[49] Bemutató: 1976. december 11-én.

[50] Elhangzott 1977. szeptember 12-én.

[51] *A szóé voltam, Fény és Kötelesség* c. versekre.

[52] Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1970.

[53] Bemutatták 1978. szeptember 15-én.

olvasóközönséget: a már görögből fordított Kazandzakisz-művek,[54] a Kavafisz-kötet,[55] a második Ritszosz-válogatás mellett[56] — amely napok alatt kelt el az utolsó példányig — ezt dokumentálja Roidisz, a görög Anatole France *Johanna nőpápa* c. regényének sikere,[57] s a megkésve is igen pozitív visszhangot kiváltott Szamarakisz-regény, *A hiba* is.[58] E helyütt kísérletet sem tehetünk arra, hogy tételesen felsoroljuk az ezekben az években napilapok, folyóiratok hasábjain megjelent vers- és prózafordításokat vagy antológiabeli közléseket, ez utóbbiakat is csak globálisan érinthetjük. *A ló és a repülő* c. válogatás[59] az újgörög kispróza színképének változatosságáról adott hírt, a két átfogó antológia, az 1971-ben megjelent *Az újgörög irodalom kistükre*[60] és az 1974-ben kiadott *A bizánci irodalom kistükre*[61] viszont a teljes fejlődési folyamat bemutatása, illusztrálása igényével lépett fel. Mindkét antológia sok évtizedre szóló kézikönyv és fordításgyűjtemény. Az Akritasz-daloktól napjainkig ívelő újgörög antológia s az újgörög irodalommal egy szakaszon érintkező bizánci antológia a teljes — élő és halott — magyar műfordítógárda seregszemléje is. Itt mutatkozott be a nyersfordításokból is oroszlánrészt vállaló Caruha Vangelió, s jelen áttekintés szerzőjének két tanítványa, Vári Ibolya és Schreiber György is. Az összekötő szöveg önálló, a népszerűsítő feladaton túlmutató rövid irodalomtörténeti szintézis, Hadzisz műve, aki korábbi cikkeivel, népszerű utószavaival, lexikoncímszavaival[62] és egyetemi előadásaival — 1967 és 1975 között az ELTE szerződéses adjunktusa volt — szintén az irodalomtörténetírás iránti fokozódó igény kielégítését szolgálta. Hadzisz szintézise az újgörög irodalomtörténetírás ama új hullámához sorolható, amelyet K.Th. Dimarasz, L. Politisz és M. Vitti irodalomtörténetei képviselnek. Közös vonása a másik három szintézissel álláspontja az újgörög irodalom kezdeteit, korszakhatárait illetően, Kavafisz és a modern költői irányzatok pozitív elemzése, nyelvkérdés és irodalmi fejlődés differenciált megközelítése. Eltérő azonban a marxista szemléletű kiindulás, s elmondható, hogy Hadzisz koncepciója szerencsésen került el J. Kordatosz

[54] L. 25. és 44. sz. jegyzetünket.

[55] KONSZTANTINOSZ KAVAFISZ: *A barbárokra várva.* Ford.: Somlyó György és Vas István. Válogatta, a jegyzeteket írta: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1968, 1975[2] (Lyra Mundi).

[56] JANNISZ RITSZOSZ: *Mélosz pusztulása. Elbeszélő költemények.* Ford.: Devecseri Gábor, Képes Géza, Papp Árpád, Somlyó György, Szabó Kálmán. Utószó: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974. (Modern Könyvtár 250.)

[57] EMMANUIL ROIDISZ: *Johanna nőpápa.* Ford.: Nikosz Papadimitriu. Utószó: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974.

[58] ANTONISZ SZAMARAKISZ: *A hiba.* Ford.: Prekop Gabriella. Utószó: Zsolt Angéla. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974; Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977[2] (Olcsó Könyvtár).

[59] *A ló és a repülő. Mai újgörög elbeszélések.* Ford.: Papp Árpád, Szabó Kálmán és Szőllősy Klára (12 elbeszélés). Válogatta, az utószót és az életrajzi jegyzeteket írta: Dimitriosz Hadzisz. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1969 (Modern Könyvtár 154.).

[60] *Az újgörög irodalom kistükre. Antológia.* Válogatta, a bevezetést és az ismertető szövegeket írta, valamint a képanyagot összeállította: Dimitriosz Hadzisz. Fordították: Caruha Vangelió, Devecseri Gábor, Erődi Béla, Gáldi László, Gyóni Mátyás, Hubay Miklós, Kunos Ignác, Lator László, Moravcsik Gyuláné, Nemes Nagy Ágnes, Papp Árpád, Pecz Vilmos, Rónay György, Szabó Kálmán, Szőllősy Klára, Trencsényi-Waldapfel Imre, Vas István, Vári Ibolya, Vértesy Dezső, Weöres Sándor. A bevezetést és az ismertető szövegeket Caruha Vangelió és Szőllősy Klára fordította. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1971.

[61] *A bizánci irodalom kistükre. Antológia.* Válogatta, a bevezetést, az ismertető szövegeket és a jegyzeteket írta, valamint a képanyagot összeállította: Dimitriosz Hadzisz. *A bizánciak a magyarokról* című részt összeállította, a bevezetést, az ismertető szövegeket írta, valamint a képanyagot összeállította: Kapitánffy István. Fordították: Berki Feriz, Boronkai Iván, Devecseri Gábor, Gyóni Mátyás, Horváth Judit, Horváth István Károly, Kapitánffy István, Kárpáty Csilla, Karsay Orsolya, Moravcsik Gyula, Nemes Nagy Ágnes, Ritoók Zsigmond, Salgó Ágnes, Schreiber György, Szabó Kálmán, Szepessy Tibor, Szilágyi Sándor, Trencsényi-Waldapfel Imre, Vári Ibolya, Vári Rezső, Weöres Sándor. A bevezetőket és az ismertető szövegeket Caruha Vangelió, Papadimitriu Nikosz és Schreiber György fordította. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1974.

[62] Így *A XX. század külföldi írói* c. lexikon (Budapest, 1968) teljes újgörög anyaga, ill. a *Világirodalmi Kisenciklopédia* (Budapest, 1976) anyagából 5 címszó.

korábbi szintézisének dogmatikus túlzásait, s azt esztétikai kulturáltságban messze meghaladta. Sajátossága a görög etnikum diszkontinuitása alapján a görög kultúrában is a diszkontinuitás éles hangsúlyozása, eme nézetét azonban nem tudjuk maradéktalanul osztani.[63] Lényegében hasonló vonások jellemzik a páratlanul gazdag és módszeresen válogatott bizánci gyűjteményt, amelynek koraújgörög anyagában új fordítások is vannak. Összekötő szövege is önálló tanulmány, bár az újgörög témájú szintézis szintjét nem éri el.

A junta bukása után ismét megelevenedtek a magyar—görög kapcsolatok, így a kulturális csere is a két ország között. Megsokszorozódtak a magyar írók, költők és neogrecisták görögországi szakmai és személyes kapcsolatai is. Több magyar író látogatott Hellászba és a görög irodalom számos jeles képviselője hazánkba, mint Frangiasz, Szamarakisz, a hazája határán túl is ismert Fivosz Delfisz, a magyar irodalom műfordításában is igen sokat tevő Kosztasz Aszimakopulosz és Arisz Dikteosz, az egyik legjelentékenyebb mai görög költő. Az 1977-ben megkötött magyar—görög kulturális egyezmény számos lehetőséget teremtett a szervezett együttműködésre az irodalmi recepció terén is, mindkét irányban. A junta bukása óta eltelt évek egyik fő vonása mindazonáltal az újgörög irodalom recepciójának terén egy bizonyos kiegyenlítődés a korábbi években kiemelkedő eredményeket elért műfordítói tevékenység, a népszerűsítő munka és az irodalomkutatás területei között. Ennek egyik tényezője, hogy időközben beérett az a 60-as évek második felében indult neogrecista generáció, amely Hadzisz repatriálásával átvette a stafétabotot és kezdeményezően lépett fel, nagymértékben járulva hozzá az oktatási, kutatási, közművelődési és műfordítási feladatok egységes koncepciója kialakításához az újgörög stúdiumok hazai művelése területén.[64] Bázisa az ELTE Görög Nyelv és Irodalom Tanszéke lett, amelynek keretében 1975-ben, a szocialista világrendszer határain belül első ízben, teljes újgörög szakképzés jött létre, hogy szakembereket neveljen a megnövekedett igényű nyelvoktatásnak, a tömegkommunikációnak, a szakfordítás és tolmácsolás ugyancsak megnövekedett feladataira, s egyben hozzájáruljon a műfordító és kutató (természetesen nemcsak irodalomtörténész) gárda utánpótlásához.[65] A szakképzés megindulása a magyar hellenisztika funkciójáról szóló koncepció finomításának is köszönhető. A bizánci és az újgörög stúdiumok fejlesztése ma a két nép kölcsönös megismerését szolgálja, s nem korlátozódik a magyar vonatkozásokra. Nem a klasszikus ókorkutatás rovására, hanem azzal szoros összhangban megy végbe. Ennek felismerésében és támogatásában jelentős szerepet visz Falus Róbert, a tanszék jelenlegi vezetője, e nemzetközi hírű ókorkutató, aki irodalomkritikusként is sokat tett az újkori görög irodalom megismertetéséért, újgörög műfordítás-irodalmunk méltatásáért.[66]

A szakképzés első lépésével párhuzamosan már a világ neogrecistái 1976 nyarán Szalonikiban megrendezett első nemzetközi kongresszusán — amely bizonysága volt annak is, hogy a stúdium anyaországának figyelme megnőtt a szocialista országokban folytatott ez irányú tevékenység iránt — és négy szocialista állam neogrecistáinak 1977 őszén Lipcsében megrendezett konferenciáján beszámolhattunk a kutatások megélénküléséről is. Az egyelőre hatodik köteténél tartó akadémiai Világirodalmi Lexikon újgörög címszóanyaga és összefoglalása,[67] illetve a már második kiadást megért Világirodalmi Kisenciklopédia újgörög anyaga és összefoglalója,[68] valamint más tudománynépszerűsítő közlemények

[63] A hadziszi koncepció korántsem kritikátlan méltatásai: MOHAY A.: *Az újgörög irodalom kistükre.* Ant Tan, 19 (1972), 284—286. SZABÓ K.: *Új hullám az újgörög irodalomtörténetírásban.* Filológiai Közlöny, XXI (1975), 4, 444—449. — UŐ: *Eine neue Welle in der neugriechischen Literaturgeschichtsschreibung.* Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Classica, IV (1976), 81—91.

[64] L. *Újgörög szakképzés Magyarországon* c. tanulmányunkat: Felsőoktatási Szemle, 27 (1978), 307—312.

[65] K. SZABÓ: *Νεοελληνικές σπουδές στό Πανεπιστήμιο τῆς Βουδαπέστης. Μαντατοφόρος*, 10 (1977), 8—11.

[66] Különösen éveken át a Népszabadság rendszeres könyvszemléjében, illetve I. 39. sz. jegyzetünket, és számos más kiadói, szerkesztőségi fórumon is.

[67] A lexikon újgörög címszavait Caruha Vangelió, Papp árpád és a jelen áttekintés szerzője írja. Az újgörög irodalomról szóló összefoglalás Papp Árpád munkája a II. kötet 583—586. lapjain.

[68] Az anyag összesen 20 címszóból áll, szerzői: Dimitriosz Hadzisz és a jelen áttekintés szerzője. Utóbbi adta az újgörög irodalomról szóló összefoglalást a II. kötet 631—632. lapjain.

mellett megnövekedett az önálló tudományos publikációk száma is az újgörög irodalomtörténet-írásban. Jelenleg két területen folynak intenzív kutatások. Az egyik a későbizánci koraújgörög nyelv és irodalom, amelynek művelője elsősorban Mohay András, aki az Akritasz-dalokról szóló egyetemi doktori disszertációja után az Akritasz-eposz szövegtörténetéről jelentetett meg tanulmányt,[69] s hozzáfogott a rég várt első újgörög—magyar és magyar—újgörög szótár elkészítéséhez. A másik terület a XX. század görög irodalma, ezen belül is a modern görög regény és a nea piiszi lírája. Ennek keretében készült el Kazandzakisz regényírói művészetéről és világképéről az első hazai újgörög irodalmi tárgyú kandidátusi értekezés,[70] valamint ugyane témából két dolgozat,[71] két elemző tanulmány Ritszosz lírájáról,[72] vitacikk a század görög irodalma főbb kérdéseiről.[73] Ezek a kutatások szerves részei azoknak a tágabb értelemben vett neogrecisztikai stúdiumoknak, amelyekben ezen túl a történeti kutatások értek el európai színvonalat, mindenekelőtt Füves Ödönnek a 70-es években új stádiumba lépett diaszpóratörténeti munkáiban,[74] amelyek eddigi csúcsteljesítménye *A pesti görögök története* c. kandidátusi értekezése, de ide soroljuk több hazánkban élő vagy élt görög emigráns történész eszmetörténeti, ill. gazdasagtörténeti és munkásmozgalom-történeti monográfiáit is, köztük Jannisz Szamarasz, Jannisz Dellagrammatikasz, Jorgosz Zoidisz, Szterjosz Babanaszisz, Kosztasz Szulasz és Thanaszisz Vakaliosz munkáit. Közel kilenc évtizedes hiányt tölt be a szépirodalmi-dokumentatív, műfordító munkákban már korábban jelentkezett Caruha Vangelió újgörög nyelvkönyve magyar ajkúak számára.[75]

Tovább folytatódott, a kutatásokkal párhuzamosan, az újgörög irodalmi vonatkozású közművelő tevékenység. Már korábban szóltunk a társművészetek igen fontos szerepéről ebben a vonatkozásban. Különösen Ritszosz Nemzetközi Lenin Békedíjjal való kitüntetése (1977-ben) nyújtott jó alkalmat életművének további népszerű méltatására, így a Magyar Rádió 1977 tavaszi Ritszosz-műsora,[76] illetve több esszé és publicisztikai közlemény egészíti ki a korábban mondottakat.[77] A görög költészet élő klasszikusának népszerűségét dokumentálja az is, hogy a *Holdfényszonáta* Csernus Mariann tolmácsolásában versmondó művészetünk állandó műsordarabja. Elkészült a Magyar Televízió Kavafisz-műsora. Rendszeres méltatások jelennek meg újabb műfordításkötetekről, amelyek száma ugyan csökkent az utóbbi években, színvonaluk azonban nem. Jelentős közönségsikert aratott

[69] *A Digenes Akritas-eposz szövegtörténetéhez.* Ant Tan, 22 (1975), 141—147.

[70] Sajtó alatt az Akadémiai Kiadónál.

[71] *Kazandzakisz-kutatások: problémák és távlatok az első szintézis tükrében.* Filológiai Közlöny, XX (1974), 3—4, 454—465. — *Zorbas: a New Model of Unalienated Man.* Folia Neohellenica, 3 (1979).

[72] *A világ újrakimondása. Kísérlet egy Ritszosz-vers komplex interpretációjára.* Filológiai Közlöny, XXIII (1977), 4, 423—428. — *Ἡ ἐπανεκφορά τοῦ κόσμου. Μιά προσπάθεια σύνθετης ἑρμηνείας ἑνός ποιήματος τοῦ Γιάννη Ρίτσου. Τομές,* 4 (1978), 2, 24—30. — *Világkép és forma Jannisz Ritszosz kisverseiben.* Sajtó alatt a Muszeion-könyvtár következő kötetében.

[73] *A modern görög irodalom a szovjet neogrecisztika tükrében.* Opuscula Classica Mediaevaliaque in honorem J. Horváth. Budapest, 1978, 423—451. *Современная греческая литература в зеркале новейших советских исследований.* Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis de Rolando Eötvös Nominatae, Sectio Philologica Moderna, IX (1978), 85—100.

[74] L. 4. és 42. sz. jegyzetünket.

[75] Sajtó alatt a Tankönyvkiadónál. Két dokumentatív könyve (a Szőllősy Klárával együtt írt *Az Olimposztól Angyalföldig.* Budapest, 1969, illetve a *Piros szekfűk és cédrusok.* Budapest, 1978) egyaránt tartozik a magyar és az újgörög irodalomhoz. Fordítói munkáiról l. 60., 61. és 78. sz. jegyzetünket, továbbá 1—1 Varnalisz- és Venezisz-fordítása jelent meg a *Nagy a világ* c. antológiában (Móra Ferenc Ifjúsági Könyvkiadó, Budapest, 1976). A Kosztasz Aszimakopulosz fordította, megjelenés előtt álló, görög nyelvű XX. századi magyar költői antológia nagy részét nyersfordította.

[76] Rendezte: Kővári Katalin, a fordító Képes Géza.

[77] PAPP ÁRPÁD: *Μεταφράζοντας τήν ποίηση τοῦ Ρίτσου.* KABDEBÓ LÓRÁNT: *Ὁ ἑνατος ἄνθρωπος πού χρειαζόμαστε. Αἰολικά Γράμματα.* 32—33. *Ἀφιέρωμα στόν Γιάννη Ρίτσου.* 170—171, ill. 172—173. (1976 május.) Ide sorolható a jelen áttekintés készítőjének megemlékezése a Magyar Hírlap 1977. május 6-i számában, valamint a Hajdú-Bihar Megyei Napló 1977. július 3-i megemlékezése, versfordításokkal, Havas László bevezetőjével.

Frangiasz *A vasrácsos kapu* c. regénye,[78] valamint a Kavafisz-kötet, a Zorbász-regény, Szamarakisz regényének új kiadása. Megjelent a harmadik Ritszosz-válogatás, Képes Géza fordításában,[79] és Aszimakopulosz ellenállási tárgyú regénye.[80] Több új kötet áll közvetlenül kiadás előtt: így az első reprezentatív magyar Szeferisz-válogatás, Angelosz Terzakisz *Isabeau hercegnő* c. regénye. Előkészületben van a múlt századi görög irodalom két remekének, Makrijannisz *Emlékiratai*nak és Papadiamandisz *A gyilkos asszony* c. regényének, valamint a Nobel-díjas költő, Odisszeusz Elitisz *Méltó* c. poémájának kiadása. Egy korábban elhanyagolt terület, a ciprusi görög nyelvű irodalom megismerése terén is megtörtentek az első lépések, nem kis mértékben Elli Peonidu, Nagy László első görög ajkú fordítója, a jeles költőnő két magyarországi látogatása és ama példás önzetlenség nyomán, amelyről a sokat szenvedett ország vezetése tett tanúbizonyságot azzal, hogy irodalma színe-javát tartalmazó könyvajándékkal adta meg maga nekünk a biztatást: készül a XX. századi ciprusi görög költészet antológiája, kollektív munkával, s ugyancsak készül a modern ciprusi elbeszélők antológiája. Ez utóbbi keretében jelentkezik első görög prózafordítással több tanítványunk, már az újgörög szakképzés keretein belül szerezve meg a filológiai alapokat, valamint a folyóiratokban már eddig is publikáló, Cipruson élő Révész Mária. Az Európa Könyvkiadó továbbra is a műfordítás fő bázisa, s pár év óta hosszú távú tervvel rendelkezik, amely az újgörög nyelvű irodalom valamennyi világszínvonalú klasszikus művének s a legértékesebb kortárs alkotásoknak tolmácsolását célozza.

A történeti áttekintés nem lehet teljes a recepció perspektíváinak, a jelen helyzetből adódó lehetőségeknek és feladatoknak körvonalazása nélkül. A kutató, közművelő és műfordító tevékenység ma szinkronban van egymással neogrecisztikánkban, noha részarányuk még nem optimális, és minőségi színvonaluk is, a kiegyenlítődési folyamat kétségtelen jelei ellenére, csak közelíti egymást. A további kibontakozás érdekében számolunk, különösen az irodalomtörténeti kutatásban, nemzetközi szintű együttműködéssel is, az újgörög irodalom magyarországi recepciója azonban továbbra is elsősorban magyar—görög relációjú folyamat és feladat marad. A továbblépés nem független a magyar irodalom és kultúra görög recepciójának folyamatától, amelynek eredményei és lehetőségei lényegesen szerényebbek, de a görögországi társművészetek hazai népszerűsítésétől és kutatásától sem, amelyben viszont rengeteg a pótolni valónk. Sok múlik azon, miképpen lehet tartalommal megtölteni a kulturális egyezmény adta kedvező kereteket (kutatói, fordítói ösztöndíjak, írószövetségek, tudományos műhelyek, közművelődési intézmények, könyvkiadók kapcsolatai). Ebben a vonatkozásban pl. pozitív példa a két ország könyvkiadói szövetségeinek 1977-ben létrejött kapcsolata, negatív viszont, hogy nincs szervezett állandó kapcsolat írószövetségünk és a három vezető görög írószövetség között, ezt alig enyhíti PEN Clubunk aktív tevékenysége görög irányban, elsősorban értelemszerűen a magyar irodalom hellászi recepciója érdekében fáradozva. A jövő tekintetében mindenképpen biztató mozzanatnak tekinthetjük az egyetemi szakképzés folytatását, a kutatói gárda megfiatalodását, a szilárd könyvkiadói bázis aktív tevékenységét, a társművészetek kooperációjának eddigi eredményeit. Mindez nem feledtetheti el valós nehézségeinket. Józan tervezésre intő tényező pl. több kiemelkedő műfordítónk elvesztése, a versfordító-utánpótlás súlyos hiánya, a folyóiratokban való publikációs lehetőségek szűk volta (egyetlen világirodalmi profilú folyóiratunk van, vidéki folyóirataink zöme még mindig mereven elzárkózik az újgörög irodalom elől), illetve a tudományos publikálás fórumainak lassú kapunyitása újgörög témák előtt, a komplex kutató-fordító munkával szemben még mindig jelentkező előítéletek.[81] Más természetű gondot jelent az a már a két világháború között megfigyelt fáziskésés, amely egyes korszakok remekeinek nem kellő időben való tolmácsolásából fakad.

[78] ANDREASZ FRANGIASZ: *A vasrácsos kapu.* Ford.: Caruha Vangelió és Szabó Kálmán. Európa könyvkiadó, Budapest, 1977.

[79] JANNISZ RITSZOSZ: *Lebegő bizonyosság.* Válogatott versek. Vál., ford. és az utószót írta: Képes Géza. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979.

[80] KOSZTASZ ASZIMAKOPULOSZ: *Rabok nemzedéke.* Ford.: Caruha Vangelió. Európa Könyvkiadó, Budapest, 1979.

[81] Ezt az előítéletet látszólag alátámasztja az a tétel, hogy irodalmunk legjobb újgörög műfordításait többnyire rangos költők és írók produkálták. Mivel azonban irodalmaink a sok párhuzamosság mellett is alapjában véve különböző utakon haladnak, nem alapozható minden arra a *véletlen mozzanatra,* amelyet egy-egy nagy görög és magyar alkotó életre szóló szellemi találkozása jelent.

Újgörög műfordításirodalmunk fellendülése olyan időszakban következett be, amelyben a magyar irodalmi közízlésben az avantgardista költői irányzatok frontáttörése, illetve a prózában a narratív linearitással szakító tendenciáknak megerősödése következett be. Mindez súlyos következménnyel jár a kiadói mérlegelésben: pl. a nea piiszi előtti újgörög költészet, ma legalábbis, kockázatmentesen csak antológiák keretében közölhető, az önálló köteteknek gátat szab az érdeklődés hiányától való nem egészen alaptalan félelem. Közérthető példával élve: olyan helyzetben, amikor Varnalisz *A fény, mely éget* c. poémájának már második fordítása fekszik évek óta kéziratban — mert bár eszmeileg nagy érték számunkra, de napjaink stiláris eszményétől, lévén a tegnap stiláris eszményének jegyében született mű, távol áll —, nyilvánvaló, hogy a görög irodalom Petőfijének, Szolomosznak fő műve, a *Szabad ostromlottak* is csak költői antológiában, vagy egy másik Szolomosz-mű, a *Dialógus a nyelvről* egy esszéantológiában számíthat megjelenésre, míg egy Szolomosz-válogatás ma csak muzeális értékként hatna nálunk. Ezért a korábbi korszakok még le nem fordított értékei nagy részét műfaji (vers-, kisregény-, drámai, értekező prózai) antológiákban lesz célszerű közzétenni, ezen túl egyes kiemelkedő régi remekek teljes kiadására (Akritasz-eposz, Erotokritosz) is sort kell keríteni, s hosszú távon egy átfogó, nagy görög népköltészeti antológiát (és népi prózai válogatást) kiadni. Konstans teendő marad átfogó — s az újabb időszakok termése legjobb darabjaiból álló — költői és kisprózai antológiák közrebocsátása. Nem mondhatunk le hosszú távon újabb Kazandzakisz-művek, Varnalisz-művek megjelentetéséről és a nea piiszi kiemelkedő tagjai további önálló válogatott köteteiről sem, köztük egy Ritszosz életmű-válogatásról, kollektív munkával. A prózában a 30-asok nemzedéke legjobb alkotásai területén a legtöbb a tennivaló, nem szólva a mindenkori új remekművek gyors felismeréséről (erre a közelmúltban a *Melosz pusztulása* kiadása a pozitív, Szamarakisz regényének több éves késése a negatív példa). Továbbra is megtisztelő feladataink közé tartozik a magyar irodalom görögországi népszerűsítőinek és fordítóinak támogatása, méltatása és érdemes műveik tolmácsolása. Állandó kötelezettség marad, egyre fokozódó mértékben tágítva lehetőségeinket, a népszerű orgánumokban, folyóiratokban, szóban és írásban közel vinnünk az érdeklődők egyre növekvő tömegéhez az újgörög irodalom eredményeit és új jelenségeit. Az irodalomtörténeti kutatásokban a már korábban említett részterületeken a legkedvezőbbek a személyi feltételek, de a magyarországi görög kéziratok publikációjában, a diaszporális irodalmi stúdiumokban és más témákban is nagy tartalékok rejlenek. Megérett az idő egy átfogó magyar nyelvű újgörög irodalomtörténet elkészítésére. Célszerű, hogy a népszerűsítő, műfordító tevékenység kibontakozása nyomában a kutatás is megtegye az első lépéseket a ciprusi görög nyelvű irodalom területén is.

Ezek a feladatok, amelyek számos előre nem látható tényező folytán nyilván módosulnak, több évtizedre szólnak. Talán nem tévedünk, ha úgy látjuk, hogy a látványos sikerek és megtorpanások útja helyett a nehezebb út a követendő, amely a sokoldalú, elmélyült stúdiumokon, kiérlelt és tartós hatású teljesítményeken át vezet, s többoldalú erőfeszítéseket igényel, minél sokrétűbb összefogást. Erre kötelez az évszázados hagyomány, ezt diktálja legjobb meggyőződésünk. Nem túlozzuk el az adott téma jelentőségét: a magyar—görög irodalmi kapcsolatok, s ezen belül az újgörög irodalom magyarországi recepciója, csak egyike lesz ezután is azoknak a szálaknak, amelyek két európai népet összekötnek, értékét azonban változatlanul a kölcsönös megismerésben betöltött szerepe adja meg. Egymás jobb megismerése ugyanis olyan, számokkal ki nem fejezhető tény, amely egyaránt gazdagítja a megismerőt és a megismertet is, olyan folyamat, amelynek befolyásolására egyre több eszközzel rendelkezünk. Ilyen eszköz kíván lenni ez a történeti áttekintés is a magyar—görög kapcsolatok további alakításának szolgálatában.

Ennek lehetőségét nem becsüljük le. Sokat jelent egy-egy neves költőnk, írónk — főleg nyersfordítás alapján való — ideiglenes találkozása is az újgörög irodalommal, de ez is csak egy út a sok közül, amelyen járni kell. Komoly perspektívája van egy-egy fiatal költő, író újgörögül való megtanításának. A folyamatosságot mégis a határon mozgó, filológusi és írói adottságú „komplex munkásoknak" kell biztosítaniuk, vállukra venni az ügyet olyan időszakban is, amikor ideiglenesen nem járható a többi út, de ekkor sem mondhatunk le irodalom, közművelődés és tudomány együttműködéséről. Az újgörög irodalom magyarországi recepciójának története erre is figyelmeztet.

Bonkáló Sándor (1880–1959)
(Életrajza és tudományos munkássága)

KOVÁCS ZOLTÁN

Az anyag csoportosítása:

I. Élete
II. Munkássága
  1. Önálló kiadványok
  2. Irodalom
  3. Nyelvészet
  4. Műfordítás
  5. Egyéb
III. Bonkáló Sándorral foglalkozó irodalom. (Válogatás)

I. Élete

Bonkáló Sándor 1880. január 22-én született Rahón, Máramaros vármegyében. Családja francia származású. Édesapja id. Bonkáló Sándor, kántortanító, édesanyja Hadzsega Mária, háztartásbeli. Tizenketten voltak testvérek.

Elemi iskolába Rahón járt, utána pedig az ungvári és a máramarosszigeti piarista gimnáziumba 1895-től 1898-ig. Családja nehéz anyagi helyzete miatt tanítványokat vállalt. Szülei tanácsára az ungvári teológiai líceumba (görög katolikus papnevelő intézetbe) iratkozott be, mert itt az oktatás díjtalan volt. Jó nyelvérzéke már akkor feltűnt. Minden tárgyat latinul és görögül tanult. Rómába akarták küldeni kiváló előmenetele miatt, de az ösztöndíjat nem vette igénybe, mert teológiai tanulmányait akarta befejezni.

Tanári állást nem kaphatott diploma nélkül, ezért 1902-ben beiratkozott a budapesti tudományegyetemre, a latin–német szakra. Az egyetemen Asbóth Oszkár irányításával szláv filológiával is foglalkozott. Egyetemi évei alatt instruálással keresett pénzt.

Középiskolai tanári diplomát 1906-ban szerzett. Gyakorló tanári évét Szegeden, az állami főgimnáziumban töltötte. Tudományos munkásságát intenzíven gyöngyösi évei alatt (1906–1916) kezdte meg. Érdeklődése főként a rutén nyelv és a szlavisztika felé fordult. Számos nyelvészeti tanulmányt írt, s itt látott napvilágot 1915-ben híres munkája, *A szlávok*. 1910-ben pár hónapot a lipcsei egyetemen töltött, ahol szlavisztikát, orosz, német, francia, latin, szanszkrit nyelvészetet és irodalmat hallgatott. 1910 decemberében *A rahói kisorosz nyelvjárás leíró hangtana* című (Gyöngyös, 1910) disszertációja megvédése után bölcsészdoktorrá avatták.

1911-ben feleségül vette dr. Kálmán Ignác gyöngyösi ügyvéd lányát.

A *Beiträge zur ukrainischen Wortforschung* (Archiv für slavische Philologie, XXXVI [1916], 464–475.) c. tanulmánya a lipcsei egyetem díját nyerte el, s ennek eredményeként 1913-ban a pétervári egyetem meghívására feleségével együtt Oroszországba utazott, s egy évet töltött ott. Ott-tartózkodása alatt I. A. Baudouin de Courtenay, A. A. Sahmatov, Sz. A. Vengerov és N. N. Jasztrebov előadásait hallgatta. Kapcsolatba került irodalmi körökkel is, s találkozott Majakovszkijjal, aki már ekkor az induló futuristák vezéralakja volt.

Gyöngyösön a *Révai Nagy Lexikon* munkatársa volt, s kidolgozta a szláv nyelvek és irodalmak köréhez tartozó szócikkeket.

1916 nyarán az ellene felhozott oroszbarátság vádja miatt kénytelen volt áthelyezését kérni. Előbb, az 1916/17-es tanévben a zalaegerszegi gimnáziumban tanított, majd a budapesti, X. kerületi főgimnáziumban. Közben a budapesti tudományegyetem bölcsészettudományi karán az orosz nyelv és irodalom tárgykörből magántanárrá minősítették. 1919 márciusában az egyetem nyilvános rendes tanárává nevezték ki, és megbízták a rutén nyelv és irodalom tanszék megszervezésével.

Jászi Oszkár irányításával részt vett a nemzetiségi program kidolgozásában, a rutén kérdéssel kapcsolatos anyagot állította össze. A Tanácsköztársaság idején adta nyomdába két rutén nyelvű, kárpátukrajnai nyelvemlékeket tartalmazó munkáját, de ezek az idő rövidsége miatt nem jelenhettek meg. A Tanácsköztársaság bukása után, 1920-ban támadást indítottak ellene. Az egyetem igazoló bizottsága „igazoltnak" nyilvánította ugyan, de a rendszerhez való hűségét bizonyítani akarta. Így jött létre *Az ukrán mozgalom története 1917—1922* (Bp., 1922) c. munkája. 1923-ban az egyetemen is végrehajtották a létszámcsökkentést, tanszékét megszüntették, őt B listára tették. 1925. január 1-től nyugdíjazták.

Az egyetemen mint tanszékvezető rutén nyelvészeti gyakorlatokat vezetett, s régi orosz irodalomtörténetet adott elő. Nyugdíjazása után többször is kérte, hogy az egyetemen előadásokat tarthasson, de kérését elutasították.

Budapesten, 1926-ban jelent meg *Az orosz irodalom története* c. jelentős munkája. 1924—1930 között aktív fordítói és kritikai munkásságot fejtett ki. A szláv filológus Bonkáló jól ismerte az orosz nyelvet, s néha fordításában (pl. Tolsztoj: *Háború és béke*) szövegváltozatot is közölt.

A 20-as, 30-as években az „Otthon"-t (a hírlapírók és irodalmárok klubját) látogatta, ahol megismerkedett Karinthy Frigyessel. Schöpflin Aladár, Benedek Marcell, Kárpáthy Aurél, Szerb Antal gyakran kérte ki szakvéleményét. A 30-as években orosz nyelvű levelezést tanított az Alkotmány utcai kereskedelmi akadémián és a Vas utcai kereskedelmi iskolában. Közben évenként rövid felolvasást tartott a rádióban orosz irodalmi évfordulókról. 1939 és 1944 között az Országos Központi Hitelszövetkezet rutén nyelvű lapját (Druzsesztvo — Szövetkezés) szerkesztette. A 40-es években figyelme a szovjet irodalom felé fordult, de a nehezen hozzáférhető források miatt arról nem kaphatott megfelelő képet.

1945. november 1-én kinevezték az ukrán nyelv és irodalom tanszékre ny. r. tanárnak. Óorosz irodalmat adott elő.

A főváros felszabadulása után 1946. szeptember 1-ig a Vízrajzi Intézetnél működött tolmácsként. A Magyarországi Szövetséges Ellenőrző Bizottság rendezvényeire járt, az egyetemi igazoló bizottság munkájában vett részt. 1946. november 25-én a Magyarországi Szövetséges Ellenőrző Bizottság kérése alapján az egyetem állásából felmentette, s 1950. április 21-én végleg nyugdíjazták.

Előadásokat közben nem tarthatott, bár az új, szocialista társadalomra letette a hivatali esküt. Hátralevő éveit családja körében töltötte, s kisebb-nagyobb megbízatásokat végzett. *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig* (Bp., 1956) szerzőinek, Kozocsa Sándornak és Radó Györgynek az ukrán nyelvű címek felkutatásában és ellenőrzésében nyújtott értékes segítséget. Msztyiszlavszkij *Tilos ösvény* (Bp., 1958) c. regényének fordítása volt utolsó munkája.

1959. november 3-án hunyt el Budapesten.

II. Munkássága

1. Önálló kiadványok

A rahói kisorosz nyelvjárás leíró hangtana. Gyöngyös, 1910.
A szlávok. Budapest, 1915, Athenaeum.
A magyar rutének. Budapest, 1920.
Az ukrán mozgalom története 1917—1922. Budapest, 1922, a Magyar Külügyi Társaság kiadása.
Az orosz irodalom története. 1—2. köt. Budapest, 1926, Athenaeum.
A kárpátaljai rutén irodalom és művelődés. Pécs, 1935, Felvidéki Tudományos Társaság.
A rutének. Budapest, 1940, Franklin-Társulat.

2. Irodalom

Révai Nagy Lexikona. Budapest, Révai testvérek RT, 1913–1935. (A szláv és a skandináv részek cikkei.)

Irodalmi Lexikon. Szerkesztette Benedek Marcell. Budapest, 1927. (Kb. 50 író, ill. fogalom címszava, cikke.)

Gutenberg Nagy Lexikona. Budapest, a Nagy Lexikon Kiadóhivatala, 1931. (Kb. 75 író, ill. fogalom címszava, cikke.)

A *Hungária Irodalmi Lexikon* megfelelő (nem jelölt) fejezetei. Szerkesztette Révay József és Kőhalmi Béla. Budapest, 1947.

A jobbágy az orosz irodalomban. Budapesti Szemle, 1914, 229–235.

Nagy Péter cár kora az orosz szépirodalomban. Budapesti Szemle, 1924, 268–284.

Tolsztoj futása és halála. Nyugat, 18 (1925), 128–133.

Az orosz emigráns irodalom. Nyugat, 18 (1925), 450–453.

Az orosz forradalom írói. 1. *Leonid Leonov.* Nyugat, 19 (1926), 448–452.

Az orosz irodalom 1917-től napjainkig. Budapesti Szemle, 1927, 194–230.

A könyv a mai Oroszországban. Könyvbarátok Lapja, 1928, I, 214–220.

TOLSZTOJ: *Háború és béke.* Ford. B. S. Budapest, 1928. Gutenberg. (Előszó, 5–6.)

JUHÁSZ ANDOR: *A világirodalom élettörténete.* (Budapest, 1927, Révai.) Budapesti Szemle, 1928, 314–317. (recenzió)

SZÉMÁN ISTVÁN: *Az újabb orosz irodalom, a régebbi irodalom történetének vázlatával.* (Budapest, 1926.) Budapesti Szemle, 1928, 149–160. (recenzió)

Tolsztoj Leó gróf. Anna Karenina (Bevezetés) In: TOLSZTOJ: *Anna Karenina.* Ford. B. S. és ifj. Pálóczi Horváth L. I. köt. (1928), 3–4.

TOLSZTOJ: *Kreutzer szonáta.* Ford. Gyagyovszky Emil. Budapest, 1929, Gutenberg. (Bevezetés, 5–6.)

DOSZTOJEVSZKIJ: *Megalázottak és megszomorítottak.* Ford. Szabó Endre. Budapest, 1930, Révai. (Bevezetés, 1–8.)

GOGOLY: *Bulyba Tárász.* Ford. Kiss Dezső. Budapest, 1930, Franklin-Társulat. (Bevezetés, 7–10.)

Szovjet-Oroszország. Budapesti Szemle, 1930, 316–320.

Képek a szovjetorosz irodalmi életből. Katholikus Szemle, 1931, 676–686.

A cári Oroszország útja a bolsevizmus felé. Katholikus Szemle, 1932, 341–350.

Az orosz népdráma. Budapesti Szemle, 1932, 268–289.

Turgenyev. (Halálának 50. évfordulójára.) Katholikus Szemle, 1933, 281–287.

Gogoly realizmusa és a mai szovjetorosz „realizmus". Katholikus Szemle, 1935, 556–560.

A magyarorosz népdal. Pesti Hírlap, 1939, VIII. 20. vasárnapi melléklet.

Ruténeink. Tükör, 1940, II, 371–373.

3. Nyelvészet

Hucul népmese. Nyelvtudomány, 1910, 197–201.

Borkút. Magyar Nyelvőr, 1912, 423–424.

A sę reflexivum a huczul-kisoroszban. Nyelvtudomány, 1912–13, 40–43.

A tót kérdés. Magyar Figyelő, 1913, 14–25.

Deutsch–Ukrainisches (ruthenisches) Wörterbuch. (Bearbeitet von W. Kmicykewytz und W. Spilka, Czernowitz, 1912.) Nyelvtudomány, 1913, 152–157. (recenzió)

Tagadómondat a magyar-kisorosz nyelvben. Nyelvtudomány, 1913, 219–221.

Az orosz (nagyorosz) és a rutén (kisorosz vagy ukrajnai) irodalmi nyelv kérdéséhez. Nyelvtudomány, 1914–1915, 81–110.

Szláv kérdések. Magyar Figyelő, I. rész: 1914, 288–306., II–IV. rész: 337–353., V. rész: 1915, 355–371., 422–433.

Beiträge zur ukrainischen Wortforschung. Archiv für slavische Philologie, 1916, 464–475.
Ruténeink írásreformja. Magyar Figyelő, 1916, I. rész: 333–346., II. rész: 404–412.
Langue tcheque – langue slovaque. Revue de l'Europe Orientale, II (1920), 3. 4–5. 167–172.
Die ungarländischen Ruthenen. In: *Ungarische Jahrbücher I.* Berlin–Leipzig, 1921, 215–232.
A rutén kérdés cseh, tót, ukrán és rutén megvilágításban 1918–1928. Külügyi Szemle, 1929, I, 398–409.
Petrov történeti könyvei a magyar ruténekről. Külügyi Szemle, 1932, I, 336–338.
Magyar emlékek a rutén irodalomban. In: *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelvőr szerkesztőjének 70. születése napjára.* Budapest, 1934, 42–45.
Czambel és a rutének. In: *Czambel emlékkönyv.* Szerk. Steiner Lajos. Pécs, 1937, Felvidéki Tudományos Társaság, 138–145.
A ruszin irodalmi nyelv. Zorja, 1941, 1–2, 55–71.
(Rachivszkij O.) *Viimki iz ugorjszko-russzjkogo piszjmensztva XVII–XVIII vv.* Budapest, 1919.
(Rachivszkij O.) *Pomoscsnik u domuvsztve i mezsdu ljugymi zlozsen Nikolajom Feodorovics r. 1791 u Michalovcoch.* Budapest, 1919.
(Ez a két tanulmány nem jelent meg, bár a Tanácsköztársaság idején nyomdában volt.)

4. Műfordítások

Péter és Elek. Budapesti Szemle, 1924, 268–284.
LEONID LEONOV: *Pjetusicha.* Budapesti Szemle, 1926, 136–152.
B. PILNYAK: *Ezer év.* Nyugat, 19 (1926), 299–303.
A fehér cár mesekertje. Budapest, 1927, Franklin.
TOLSZTOJ: *A rajtaütés. Egy önkéntes elbeszélése.* – TOLSZTOJ: *A kozákok.* Budapest, 1927, Révai.
VARON ANDRIJ: *Egy újsághír.* Budapesti Szemle, 1927, 224–227.
Az igaz bíró. (Orosz népmese.) In: *Az Est Hármaskönyve.* Budapest, 1927, 242–243.
TOLSZTOJ: *Erdei favágás. Egy tiszthelyettes elbeszélése.* (TOLSZTOJ: *A kozákok.*) Budapest, 1927, Révai, 215–256.
TOLSZTOJ: *Találkozás a csapatnál moszkvai ismerőssel. Nechlyudov herceg kaukázusi naplójából.* (TOLSZTOJ: *A kozákok.*) Budapest, 1927, Révai, 257–285.
DOSZTOJEVSZKAJA: *Dosztojevszkij özvegyének emlékiratai.* 1–2. köt. Budapest, 1928, Révai.
TOLSZTOJ: *Anna Karenina.* I. kötet. Ford. B. S. és ifj. Pálóczi Horváth L. Budapest, 1928, Gutenberg.
TOLSZTOJ: *Háború és béke.* Budapest, 1928, Gutenberg.
B. PILNYAK: *Párbeszéd.* Budapesti Szemle, 1929, 275–280.
F. K. SZOLOGUB: *A kis démon.* Magyar Világ, 1929, 1–5. sz. (1. 21–24., 2. 17–20., 3. 16–18., 4. 17–19., 5. 18–20. – befejezetlen.)
TOLSZTAJA ALEXANDRA: *Tolsztoj futása és halála.* Budapest, 1929, Révai.
TOLSZTOJ: *Szevasztopol 1854 december.* (TOLSZTOJ: *Szevasztopol.*) Budapest, 1930, Franklin, 3–19.
TOLSZTOJ: *Szevasztopol 1855 augusztus.* (TOLSZTOJ: *Szevasztopol.*) Budapest, 1930, Franklin, 62–126.
Házasság játéka. (Népdráma.) Budapesti Szemle, 1932, 270–273.
Kozy Körpöcs. Előhang. A Pesti Hírlap Vasárnapja, 1932. III. 20.
Mexesján cár. (Népdráma.) Budapesti Szemle, 1932, 273–280.
Turánföld legszebb eposza. A Pesti Hírlap Vasárnapja, 1932, 12. sz. 6.
Ej, felmegyek a hegyekbe . . . Pesti Hírlap, 1939. VIII. 20.
Jó nekem itt, anyám . . . Pesti Hírlap, 1939. VIII. 20.
Ne járj, te, Gergely . . . (Népdal.) Pesti Hírlap, 1939. VIII. 20.
B. PILNYAK: *A bjelokorszki uradalom.* Budapesti Szemle, 1944, 115–123.
TOLSZTOJ: *A kozákok.* Budapest, 1948, Révai.
MSZTISZLAVSZKIJ, Sz. D.: *Tilos ösvény.* Budapest, 1958, Móra.

5. Egyéb

A ruszofil agitáció és a rutén kérdés. Magyar Figyelő, 1912, 89—111.

A szlávok múltja és jelene. Magyar Figyelő, 1912, 425—443.

Néhány szó a klasszikus nyelvek tanításához. — Az orosz klasszika-filológusok egyetemes gyűlése. Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny, 1912, 583—586.

A görög katholikus magyarság utolsó kálvária útja 1896—1912. Magyar Figyelő, 1913, 291—297.

Az orosz nyelv és irodalom tanítása az orosz középiskolákban. Országos Középiskolai Tanáregyesületi Közlöny, 1913/1914, 455—458.

A Novoje Vremja a szlávok jövőjéről. Magyar Figyelő, 1914, 67—69.

A szláv kérdés. I.: Magyar Külpolitika, 1925. dec. 1., 7., II.: 1925. dec. 16., 8.

Az orosz messzianizmus. Nyugat, 18 (1925), 373—382.

A vallás és az egyház Szovjet-Oroszországban. Katholikus Szemle, 1930, 417—430.

Háborúság a lengyelországi právoszláv templomok körül. Katholikus Szemle, 1930, 44, 748—758.

A vallásellenes propaganda Szovjet-Oroszországban. Katholikus Szemle, 1931, 264—272.

Hazajöttek ruténeink. Katholikus Szemle, 1939, 288—292.

Nemzetiségi kérdés a Szovjetunióban. Katholikus Szemle, 1940, 54, 25—32.

Kievi magyar emlékek. Tükör, 1942, 242—245.

III. Bonkáló Sándorral foglalkozó irodalom. (Válogatás)

REJTŐ ISTVÁN: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon.* Budapest, 1958, Akadémiai Kiadó, 102 l. (Irodalomtörténeti Füzetek 21.)

Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből. Budapest, 1961, Akadémiai Kiadó. I. 84., II. 17., 23., 335., 360—362., 452., 455., III. 208., 262., 265., 269.

E. BALECKIJ [Baleczky Emil]: *Novij etap v isszledovanyii govorov Zakarpatyja.* Studia Slavica, 8 (1962), 19.

LENGYEL BÉLA: *Szovjet irodalom Magyarországon 1919—1944.* Budapest, 1964, Akadémiai Kiadó, 21—22., 25., 26—27., 43—46., 53., 60—61., 66—67., 98—99., 236., 238., 241.

BIHARI JÓZSEF: *Szosztojanyije i zadacsi ruszisztyiki v Vengrii.* Főiskolai Ruszisztikai Napok. (Szeged, 1973. október 29—30.) Az előadások tézisei: Szeged, 1973, 10.

BIHARI JÓZSEF: Előszó. In: *Főiskolai ruszisztika 1951—1972. Bibliográfia.* Szerkesztette Fenyvesi István. Szeged, 1973, 7—8.

SALGA ATTILA: *Adalékok Bonkáló Sándor életéhez és munkásságához.* Eger, 1974, 201—209. (Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Füzetei 624.)

UŐ: *Bonkáló Sándor és a keleti szlávok.* (Bölcsészdoktori disszertáció. Kézirat.) Eger, 1975.

UŐ: *Ötven éves az első magyar nyelvű orosz irodalomtörténet.* Heves megyei Népújság, 1976. aug. 12. — Magyar Nemzet, 1976. aug. 31.

Magyar vonatkozások Upton Sinclairnél

VADON LEHEL

Upton Sinclair egész világot átfogó levelezésével kapcsolatba került kora jelentős politikusaival, íróival, kritikusaival, művészeivel és tudósaival. Gondosan összegyűjtött leveleit, amelyeknek száma meghaladja a 250 000-t, teljes kéziratos hagyatékával együtt a bloomingtoni Lilly Library őrzi. A levelek feladói között Sinclair kora legjelentősebb személyiségeinek nevei olvashatók: Theodore Roosevelt, F. D. Roosevelt, Lenin, Sztálin, Albert Einstein, Jack London, Theodore Dreiser, Sinclair Lewis, G. B. Shaw, H. G. Wells, Albert Camus, Floyd Dell, H. L. Mencken, Walt Disney, Charles Chaplin, William Fox, Szergej Ejzenstein, hogy csak a legismertebbeket említsük. Sinclair 1962-ben írt önéletrajza előszavában felhívta a figyelmet az írdatlan levéltömeg forrásértékű jelentőségére. A levelek legnagyobb része a XX. század irodalmi, politikai, gazdasági és társadalmi életével kapcsolatos.

Upton Sinclair levelezésében pár olyan írást is találunk, ami azt bizonyítja, hogy az író figyelmét nem kerülték el a magyarországi események sem. 1909-ben a Huszadik Század című folyóirat szerkesztősége részére küldött levelében Sinclair kifejtette véleményét a gróf Andrássy által felvetett és Magyarországon bevezetésre javasolt választójoggal kapcsolatban. A javaslat kettős és hármas szavazattal ruházza fel a művelt, de különösen a vagyonos embereket, az írni-olvasni nem tudóknak pedig a közvetett választójog útján csak egytized szavazatot juttat, valamint a nyílt szavazás megtartását támogatja. Upton Sinclair szerint az új kormányjavaslat sérti az értelmiségiek, a polgárok, a munkások érdekeit, az általános és egyenlő választójog megszüntetésével lehetetlenné teszi a polgári demokrácia megteremtését. Véleményét az általános, egyenlő szavazatjog híveként fogalmazta meg, és alapvető társadalmi igazságtalanságnak tartotta a Magyarországon bevezetésre javasolt plurális szavazati jogot.[1] 1922-ben Sinclair bekapcsolódott a Tűz című folyóirat „Európa-ankét"-jébe, s levelében kifejtette nézeteit a háború utáni Európa jövőjéről.[2] 1924-ben a Genius című folyóirat kérdéseire válaszolt Upton Sinclair, s elmondta véleményét a háború utáni Európa kulturális újjáteremtésének lehetőségeiről.[3]

Féja Géza és Kovács Imre könyvének elkobzása és elítélésük Amerikában is visszhangot keltett. A League of American Writers nevű íróegyesület tagjai, köztük Upton Sinclair is, levelet intéztek a washingtoni magyar követhez, amelyben tiltakoztak a két magyar író bíróság elé állítása miatt, valamint a Magyarországon élő írók üldözése és könyveik elkobzása ellen.[4] Upton Sinclair egy más alkalommal, a Fény folyóirat szerkesztőségének írott levelében is kifejezte mélységes felháborodását a magyar írók nyomasztó helyzete miatt.[5]

Az Egyesült Államokban élő magyarok Munkáspártjának (Kommunista Pártjának) politikai lapjában, az Új Előre 1928. május 23-i számában közölték az amerikai munkások, értelmiségiek és haladó politikusok Seipel osztrák kancellárhoz küldött tiltakozó táviratát. A híres képviselők, politikusok, professzorok és írók — akik között Upton Sinclair neve is szerepel — tiltakoztak Kun Bélának

[1] Újabb külföldi vélemények gróf Andrássy javaslatáról. Huszadik Század, X (1909) 1, 95.

[2] *Mi lesz Európával?* — a Tűz Európa-ankétje. Tűz, II (1922), 18—23, 1—4.

[3] *Európa újjászületése.* Genius, 1924. június, 8—10.

[4] Ismeretlen szerző: *Amerikai írók tiltakozása.* Népszava, 66 (1938), 12, 8. Lásd még: Híd, 1938, 3–4, 2.

[5] Ismeretlen szerző: *Upton Sinclair írja.* A Fény, II (1933), 37, 21.

és társainak letartóztatása, valamint a Horthy-kormány részére történő kiadatása ellen, követelték azonnali és feltétel nélküli szabadon bocsátásukat és útjuknak biztosítását a Szovjetunióba.[6]

Szántó György *Fekete éveim* című önéletrajzi regényében írja, hogy évekig levelezett és baráti viszonyba került Upton Sinclairrel. Levelezésük 1928-ban kezdődött, amikor Szántó György kezébe került egy prospektus, amelyet az író saját maga adott ki, és ami feltüntette az idegen nyelvekre lefordított műveit. Szántónak feltűnt, hogy a fordítások között Sinclair nem említette a magyar nyelvű kiadásokat. Miután levélben megkérdezte, hogy miért hiányoznak a prospektusból a magyar fordítások, Sinclair válaszában felháborodva írta meg, hogy műveinek magyar kiadásairól nem volt tudomása. Sinclair megkérte Szántó Györgyöt, hogy vállalja el magyar nyelvterületen az érdekképviseletét. Meghatalmazást is küldetett ügyvédjével, hogy járjon el a kalózkiadók ellen és rendelkezzen magyar nyelvű kiadásainak fordítói joga felett.[7]

Upton Sinclair még egy íróval és kritikussal, Tábori Pállal tartott kapcsolatot Magyarországon. Sinclair rendszerint elküldte Táborinak a „Special Gift Copy" jelzésű küldeményét, amelyben világszerte szétküldte legújabban megjelent könyveit azoknak az ismerős kritikusainak, „akik hajlandók elolvasni azokat, s írni róluk".[8]

Upton Sinclairrel való személyes találkozásról csupán ketten tesznek említést Magyarországon. 1929-ben a Nyugatban Braun Róbert egy Upton Sinclairről írt tanulmányában említette, hogy 1910 február vége felé véletlenül ismerkedett meg az íróval a Mexikói-öböl mellett, Fairhope közelében. Braun Róbert vallomása szerint körülbelül másfél órát beszélgetett Sinclairrel, aki nagyon magányosan élt, nyilván valamelyik könyvén dolgozott.[9]

Kaliforniában barátkozott össze Upton Sinclairrel Károlyi Mihály, aki 1929 végén előadásokat és felolvasásokat tartott az Egyesült Államokban. Károlyi egyik előadásán Sinclair elnökölt, aki szellemesen úgy mutatta be a hallgatóságnak Károlyit, mint a marxizmus eleven cáfolatát, minthogy őt, nézeteit és cselekedeteit nem befolyásolja osztályának gazdasági helyzete.[10] Upton Sinclair vendégül látta Károlyi Mihályt monroviai otthonában, az ott készült fényképet Sinclair felesége az íróról írt könyvében közölte.[11]

Upton Sinclair alkotásai a magyar írókra nem hatottak a felfedezés erejével, könyvei nem alakították szellemi és művészeti arculatukat. Csupán néhány írónknál mutathatunk ki irodalmi vonatkozásban Upton Sinclairtől származó örökséget. Nagy Lajos műveinek, különösen novelláinak pártossá alakított szenvtelenségét, valamint a korabeli proletárirodalom tényleíró, szikár tárgyiasságát, a riportázshoz és a montázshoz való vonzódását jelentősen formálta az erősen szociális szemléletű amerikai regényirodalom, elsősorban Upton Sinclair művészete.[12] A magyar próza anekdotikus és naturalista hagyományával szakító Kassák-tanítvány, Barta Sándor a regény párhuzamos szálainak mozgatásában, egymásba fűzésében — Sinclair munkásságának hatására — nagy szerepet kapott a szimultanista regénytechnika.[13]

Veres Péter legkedvesebb könyveiről vallva említette, hogy a balmazújvárosi Földmívelő Egylet paraszt-szocialista szervezetének könyvtárában jutott hozzá azoknak az íróknak a műveihez, amelyek irodalmi és kulturális ízlését formálták. Itt ismerkedett meg Upton Sinclair műveivel is, amelyeket fiatal korában nagyra értékelt.[14] Később, a *Számadás* című önéletrajzi írásában csalódottan tekint vissza „a liberálindividualista és nihilista papíráradatra", amely őt is hatalmába kerítette: „Micsoda

[6] Upton Sinclair is követeli Kunék szabadon bocsátását. Új Előre, XXV (1928), 5691, május 23. 1.

[7] SZÁNTÓ GYÖRGY: *Fekete éveim.* Budapest, Gondolat, 1973, 290.

[8] TÁBORI PÁL: *Amerika lelkiismerete.* Literatura, VII (1932), 9, 645.

[9] BRAUN RÓBERT: *Boston és Upton Sinclair.* Nyugat, 22 (1929), I, 276—277.

[10] KÁROLYI MIHÁLY: *Hit, illúziók nélkül.* Budapest, Magvető Könyvkiadó, 1977, 321. Lásd még: HEGEDŰS GÉZA: *Akit vörös grófnak neveztek.* Budapest, Móra Könyvkiadó, 1967, 120—121.

[11] MARY CRAIG SINCLAIR: *Southern Belle.* Sinclair Press, Phoenix, 275.

[12] *A magyar irodalom története.* (Főszerk.: Sőtér István.) Budapest, Akadémiai Kiadó, 1966, VI. köt. 393.

[13] Uo. 779.

[14] VERES PÉTER: *Legkedvesebb könyveim.* Könyvbarát, X (1960), 5, 212.

öncsalás! H. G. Wells és Upton Sinclair elébbvaló volt nekem, mint Mikszáth Kálmán, de még mint Móricz Zsigmond is. Kozmopolita szociál-limonádé magyar tokaji és badacsonyi helyett!"[15]

Barabás Tibornak a *Kutató Sámuel* jelentette az első maradandó irodalmi élményt, s Sinclair „tiszta, emberi szava" indította el írói pályáján. „. . . be kell vallanom, hogy sohasem lett volna író abból a rongyos, örökké éhes, félénk Hunyadi téri kisgyerekből, aki voltam, ha a könyvek nem vezettek volna. Az első regény, amely kezembe akadt, a *Kutató Sámuel* volt. S az első tiszta, emberi szó hallatára eldobtam a Buffalo Billeket, a véres kalandregényeket, a füzetes ponyvát"[16]

A „szennyben turkáló", tudatos irányregényíró Upton Sinclair — akinek az irodalom csupán eszköz volt, de célja mindig kifejezetten társadalmi, politikai és morális cél — műveivel elsősorban leleplezni és javítani akart, művészete így — néhány alkotása kivételével — kizárólag a propaganda eszközévé vált. A napi aktualitásigény és igazság megszállottja nem tudott az irodalmi és esztétikai magas követelményeknek és a társadalmi ellentmondások leleplezésének egyszerre eleget tenni, nem tudta a tartalom és forma dialektikus egységét megtartani és formailag kifejteni. Ezzel magyarázható, hogy Magyarországon a kortárs írók között nem talált követőkre, de ezzel magyarázható annak a rendkívül gazdag kritikai irodalomnak a megjelenése a magyar nyelvű sajtóban, amely mindvégig nyomon követte emberi, politikai és írói tevékenységét. Upton Sinclair a legnépszerűbb és a legolvasottabb amerikai író volt Magyarországon a két világháború között, különösen a munkásolvasók körében. 1907 és 1978 között a magyarra lefordított 30 Sinclair-mű 70 kiadásban jutott el a magyar olvasókhoz.[17]

[15] *Veres Péter válogatott művei.* Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973. Számadás, 502.

[16] BARABÁS TIBOR: *Legkedvesebb könyveim.* Könyvbarát, X (1960), 6, 256.

[17] Upton Sinclair és műveinek kritikai fogadtatását lásd: VADON LEHEL: *Upton Sinclair fogadtatása Magyarországon.* Bölcsészdoktori disszertáció. Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, 1978, 395 p.

Napóleon folklórképe Gorkij „Gyermekkorom"-jában
(Glossza egy nemzetközi kutatás lehetőségéről)

LENGYEL BÉLA

Gorkij munkássága az orosz folklór felbecsülhetetlen forrásértékű kincsestára. Gondoljunk korai (és későbbi) meséire, „mezítlábas" történeteire, amelyek élményanyaga főképp az „éhség évében", 1891-es oroszországi bolyongásai idején állott össze. Az intonációban előszeretettel jelöli meg az író a helyet, ahol a történetet hallotta. Az *Izergil anyó*t például így kezdi: „Ezeket a történeteket Besszarábiában, Akkerman alatt, a tengerparton hallottam."[1] Még tovább megy szépirodalmi publicisztikájában, amikor a néprajzi gyűjtő hitelességével rögzíti a helység nevét, az esemény évét, hónapját, sőt olykor napját. is. A *Pogrom*ban ezt olvashatjuk: „. . . úgy néztem mindent, mint egy iszonyatos álmot . . . Kunavino faluban történt, az Oka partján, Nyizsnyij Novgoroddal szemben, 1885 júniusában."[2] Ugyanígy jár el a *Meghurcolás*ban, amelyben a hűtlen asszony barbár megkínzását ábrázolja (közbelépési kísérlete miatt — amelyről ő maga nem szól — majdnem agyonverték), és megint csak a néprajzi gyűjtő pontosságával ismerteti a különböző agyafúrt kínzásokat, amelyeket az ország különböző vidékein alkalmaznak. „1891. július 15-én magam láttam Kandibovka faluban, a herszoni kormányzóság nyikolajevkai járásában."[3] Így hitelesíti a *Meghurcolás*ban előadottakat.

Jóval később, az 1910-es években írt önéletrajzi trilógiája káprázatatóan ontja a folklór szépségeit. A gyermek és a serdülő Aljosa teljesen a népköltészet világában él. Képzeletét főképp a népi hiedelmek, a népmesék, a népi hősökről szóló verses epikai művek lobbantják lángra — mindenekfölött nagyanyó történetei.

Költészet és valóság szétválaszthatatlanul vegyül el a gyermek tudatában. Így hallgatja nagyapa történeteit is, amelyekben nemritkán folklorisztikus megformálásban — nem nagyapa nézeteit tükrözve! — elevenedik meg a történelmi közelmúlt.

Aljosa már hallott Napóleonról: érdeklődik, miért harcoltak a franciák az oroszok ellen.

„. . . arra a kérdésemre, hogy ki is volt az a Bonaparte, nagyapa olyan választ adott, amit nem felejtek el:

— Merész fickó volt, az egész világot meg akarta hódítani, hogy aztán mindenki egyformán éljen, se urakra, se hivatalnokokra ne legyen szükség, hanem egyszerűen, mindenféle rendek nélkül éljünk! Csak a nevünk legyen különböző, de mindenkinek egyforma joga legyen. És egyforma hite. Persze ostobaság: csak a rákokat nem lehet megkülönböztetni egymástól, a halak már mind különbözőek . . . a tokhal nem társa a harcsának, a kecsege sem barátkozik a heringgel. Ilyen Bonaparték nálunk is voltak: Razin Sztyepan Tyimofejev, Pugacs Jemeljan Ivanov, ezekről majd még mesélek neked.

Még hosszasan, szótlanul bámult rám, szemét kerekre nyitotta, mintha első ízben látna."[4]

Nincs tudomásunk arról, hogy valaha is felmérték volna e páratlanul érdekes folklorisztikai forrásanyag jelentőségét: az orosz (és nyilván nemcsak az orosz) népi tudatnak ezt a meglepően sajátos megnyilvánulását.[5]

[1] *Izergil anyó.* Gorkij művei. 1. kötet Bp., 1960, Európa, 419.

[2] *Pogrom.* Uo. 4. kötet. Bp., 1961, 676—677.

[3] *Meghurcolás.* Uo. 2. kötet. Bp., 1960, 7—9.

[4] *Gyermekkorom.* Uo. 11. kötet. Bp., 1962, 82.

[5] Nem esik szó róla a Gorkij és a folklór témájával foglalkozó olyan művekben, mint Н. М. МАТВИЙЧУК: *Творчество М. Горького и фольклор.* Киев, 1959, Изд. АН УССР

Ez a népi tudat gyökeresen különbözik a tolsztoji *Háború és béke* népi alakjainak, Platon Karatajevnek vagy Tyihon Scserbatnak tudatától.

Hol keressük az igazságot — a Napóleon elleni háború tolsztoji parasztalakjaiban vagy a kétségtelen hitelességű gorkiji néprajzi forrásadalékban? Az igazság — mint oly sok esetben — ezúttal is kétarcú, nem tűri a dogmatikus megszorításokat.

Az európai értelmiség „tudathasadása" magától értetődően következett be, ahogy ezt Tolsztoj oly meggyőzően ábrázolja a *Háború és béké*ben. A feudalizmus anakronizmusát felismerő értelmiség lelkesedése Napóleon iránt tökéletesen érthető. A zseniális hadvezér és államférfi alapjaiban rendítette meg a feudális társadalmi rendet; megvédte a népet a földesúri elnyomással szemben; polgári törvénykönyve, a Code Civil nemcsak stilisztikai példakép az íróknak, ahogy Stendhal tekintette, hanem hatalmas lépés az emberi jogok érvényesítésének útján.

Kevésbé magától értetődő ez a „tudathasadás" a sötétségben, elnyomásban élő nép körében.

Ostobaság volna párhuzamot vonni Napóleon világpolitikai koncepciója és Dzsingisz kán vagy Hitler világpusztító őrjöngése között. A történettudomány félreérthetetlenül el is végezte ezt a megkülönböztetést.

A napóleoni támadó hadjáratok kudarca nemcsak a történelem igazságszolgáltatását példázza, hanem azt is, hogy a forradalmat nem lehet exportálni. A sikereitől megmámorosodott Napóleon támadó hadjáratai számos európai ország ellen érthető módon ütköztek a megtámadott népek heves nemzeti ellenállásába, fejlesztették patriotizmusukat. Hadd idézzük fel egy pillanatra a spanyolországi hadjáratot — Goya megrázó *Kivégzése* (1808. május 3.) és *A háború borzalmai* című rézkarc-sorozata minden időkre megrázó emlékeztető a franciák támadásának ellenálló spanyol nép szenvedéseiről és a reakció visszatéréséről. Igen: a spanyol paraszt — éppúgy, mint néhány évvel később az orosz — szabadságát védte a szülőföldjére betörő, kegyetlenkedő hódítókkal szemben. A kérdés fonákja viszont, hogy a szerencsétlen spanyol nép az inkvizíción alapuló spanyol társadalmi rend védelmében *is* harcolt, amelyet Napóleon 1808-ban azonnal eltörölt, s amelyet a reakció a nép sikerre vezető vérehullatása után haladéktalanul helyreállított; az orosz nép pedig, amely szülőföldjét védte, annak a feudális cári despotizmusnak a létét hosszabbította meg, amely „hálából" további mérhetetlen sötétségbe, jogfosztottságba, nyomorba süllyesztette, s amely halálra üldözött minden haladó gondolkodót, írót, aki változtatni akart ezen az állapoton.

Napóleon folklórképének hitelességét — úgy, ahogy azt Gorkij emlékezete rögzítette — megerősíti Tarle Napóleonról írt kitűnő könyvében. Meggyőző magyarázatot ad az orosz népnek Napóleonnoz mint felszabadítóhoz fűzött reményéről éppúgy, mint a hódító francia hadjárattal szemben kifejtett elkeseredett ellenállásáról.

Tarle rámutat, hogyan rettegett az orosz főnemesség már 1806—1807-ben Napóleontól mint a feudális társadalmi rend rombolójától; miképp tiltakozott Rosztopcsin a nép felfegyverzése ellen, ami szerinte csak lázadáshoz, a nemesség kiirtásához vezethet, hiszen „egyes szolganépek Bonapartéra várnak, hogy szabaddá tegyék magukat". „Csak attól félek — írta 1812 nyarán Rajevszkij tábornok —, hogy Napóleon kiáltványt bocsát ki, mely szabadságot hirdet az orosz népnek, és nagyon félek, hogy ez súlyos belső zavarokat fog előidézni országunkban." Tarle ismerteti a nép között elterjedt különböző legendákat, amelyek szerint Napóleon az orosz parasztok felszabadítója lesz. „. . . a Pétervár környékén élő jobbágyok ezt mesélgették egymásnak: »Bonaparte levelet írt a cárnak, hogy ha békét akar, akkor fel kell szabadítania a jobbágyságot. Máskülönben sohasem lesz vége a háborúnak.« Majd még hozzátették: »A franciák azért akarják elfoglalni Oroszországot, hogy felszabadítsák az egész világot.«"

„. . . Moszkva elfoglalása után nagy nyugtalanság szállta meg az orosz főnemességet. Sándor cárnak is beszámoltak azokról a hírekről, amelyek a nép körében szájról szájra szálltak.

A parasztok között sok szó esett a szabadságról, és a katonák azt mesélték egymás között, hogy Sándor cár titokban maga kérte fel Napóleont, hogy vonuljon Oroszországba és szabadítsa fel a parasztságot, mert a cár nyilvánvalóan maga is fél a parasztságot sanyargató földesuraktól. Pétervárott

---

(amely a téma gazdag bibliográfiáját tartalmazza), vagy В. А. ЗАХАРОВА: *К вопросу о художественном мастерстве М. Горького (фольклор в повестях* Детство, В людях, Хозяин, *в цикле рассказов* По Руси) . Минск, 1960, Изд. Белогосуниверситета им. В. И. Ленина.

pedig az a legenda járta (egy Sebalkin nevű embert ezért törvényszék elé is állítottak), hogy Napóleon tulajdonképpen II. Katalin cárnő fia és azért jött, hogy Sándor cár koronájával megkoronáztassa magát, nyomban utána pedig felszabadítsa a parasztságot.

1812-ben számos fölkelés tört ki a földesurak ellen. Sok egykorú okirat tanúsága szerint ezek a fölkelések egészen komoly méretű zendülések voltak."

Tarle arról is tájékoztat, hogy Napóleon a moszkvai levéltárakban adatokat keresett a Pugacsov-féle felkelés történetéről, de nem talált semmit. „Egyesek a császár környezetében már megfogalmazták a parasztsághoz intézendő kiáltvány vázlatát. . . . [Napóleon] mindenesetre utasítást adott embereinek, hogy készítsenek számára részletes jelentést a Pugacsov-féle felkelés történetéről. Ez a komoly érdeklődés Pugacsov története iránt arra mutat, hogy Napóleon meglehetősen valós színben képzelte maga elé beavatkozásának következményeit, ha a parasztság felszabadítójaként lépne fel. És ha az orosz nemesség ösztönös félelemmel nézett a jövő elé, ezt nem annyira a szárazföldi blokád idézte elő, mint inkább az a lehetőség, hogy Napóleon győzelme esetén a jobbágyság intézménye összeomlik a talpuk alatt. . . . Napóleon szemmel láthatóan küszködött magával azon a napon, amikor Nagy Péter moszkvai palotájában elébe tették azt a rendeletet, mely felszabadította volna az uralma alatt levő területek orosz jobbágyságát. Hosszan tétovázott. Viaskodott benne a császárral az a fiatal tábornok, aki leverte és keményen megtorolta a touloni ellenforradalmat, aki Auguste Robespierre barátja, Maximilien Robespierre párthíve, sőt még a Code Napóleon szerzője is volt. . . . jól tudta, az orosz jobbágyság állapota inkább hasonlított a néger rabszolgasághoz, mint ahhoz a jobbágyi viszonyhoz, mely az általa legyőzött feudális országokban dívott. . . . Napóleon azonban már régóta nem volt a francia forradalom tábornoka . . . Ha . . . kibocsátja és végrehajtja azt a kiáltványt, amely felszabadítja az orosz parasztságot a francia megszállás alatt levő kormányzóságokban, kétségkívül megbontja a cári hadsereg fegyelmét, mert hiszen ez a hadsereg jórészt olyan jobbágykatonákból állott, akiket addig is bottal tartottak kordában. Ez a rendelet a parasztok millióit vezette volna olyan felkelésbe, mint amilyen a Pugacsov-féle felkelés volt. . . . nem is kellett olyan öregnek lennie annak a kortársnak vagy szemtanúnak, akinek személyes emlékei voltak a Pugacsov-felkelés idejéből." Ezt az uralkodó osztályok szörnyű megtorlása követte. „Ezúttal a parasztzendülés a francia hadseregre támaszkodhatott volna, mely ott állott az ország szívében." Napóleon nem tette meg a döntő lépést, hogy maga mellé sorakoztassa az orosz jobbágyok millióit. Miért nem? „. . . maga megadta e kérdésre a választ, amikor később kijelentette, hogy nem akarta megnyitni a lázadás áradatának zsilipjeit, és nem akart olyan helyzetet teremteni, amelyben nem talált volna gazdát, akivel békét köthessen. Egyszóval, az új polgári monarchia császára közelebb érezte magát a félfeudális és jobbágyuralmon épülő Oroszország urához, mint a lázongó parasztokhoz. Mert az előbbivel hamarosan juthatott valamilyen eredményre, ha nem is azonnal, legalábbis a közeljövőben. . . . Az utóbbiakkal viszont szándékában sem volt tárgyalásokat kezdeni. Ha meggondoljuk, hogy 1789 nyarán és őszén a burzsoá forradalmárok attól féltek, hogy a francia parasztság fellázad, és rémülettel gondoltak e felkelés kiterjedésére, vajon van-e valami meglepő abban, hogy a francia polgárság császára elutasította még a gondolatát is annak, hogy 1812-ben felidézze Pugacsov szellemét?"

Így történt aztán, hogy „a nép haragja Oroszországban nőttön nőtt az idegen betolakodók ellen. A háború elején még az a hír járta a jobbágyság körében, hogy Napóleon meghozza az ő felszabadulásukat is. Az idő azonban múlt és nem hozott semmi változást az uralkodó feudális rendben, változásról még csak szó sem esett. S ekkor az orosz nép előtt is megvilágosodott: nem felszabadító, hanem kegyetlen, pusztító ellenség jött az országba, amely felégette falvaikat és városaikat, kifosztotta a lakosságot. Mindenkiben elhatalmasodott a bosszú érzése . . . A parasztok kis csoportokban meglesték és megtámadták a francia hadseregből elmaradozó katonákat s irgalmatlanul lemészárolták őket. . . . Oroszországban a parasztok csak kisebb csapatokba verődve támadtak meg egyes katonai osztagokat, nem úgy, mint Spanyolországban, ahol a parasztok a spanyol hadsereg támogatása nélkül maguk fogták közre a francia ezredeket és kényszerítették megadásra őket." „Az orosz nép — mondja Tarle — gyűlölte a hódítót, azt kívánta, hogy kiverjék az ország területéről, s ez az óhaj leginkább a rendes hadsereg soraiban élt."[6]

[6] J. V. TARLE: *Napóleon.* Fordította: Déry Tibor és Aranyossy Pál. 5. kiadás. Bp., 1963, Gondolat, 13. fejezet. Napóleon oroszországi hadjárata. 224—258.

Gorkij nagyapjának szavaiban a századokon keresztül oly sokat szenvedett és megcsalatott nép tapasztalatai, keserű reménytelensége, a „rend" megváltoztathatatlanságának fásult hite visszhangzik. Ebben a népi tudatban megcsillan Napóleon igazsága – páratlanul érdekes, ahogy nagyapa Napóleonnal együtt említi az orosz nép nagy lázadó parasztvezéreit, Sztyenyka Razint és Jemeljan Pugacsovot, akik a szabadságért, az elnyomók ellen szálltak harcba. Nyitott marad a kérdés, vajon nagyapa és a hozzá hasonlóan gondolkodók nem léptek-e volna fel maguk is cselekvően adott történelmi helyzetben. Feltehetőleg igen.

Természetesen meg kell különböztetnünk Gorkij néprajzi adatközlését Gorkij személyes történeti nézeteitől, adott esetben Napóleon megítélésétől. Napóleon alakja nemegyszer megjelenik írásaiban.

Az 1905-ös forradalom utáni „gyalázatos évtized"-ben, amikor a reakció megtorlásul százakat akasztatott, börtönzött be, küldött száműzetésbe, az elerőtlenedett polgárság cinizmusát tárgyaló, a renegát értelmiséget támadó cikkében, *Az egyéniség pusztulásá*ban Gorkij népellenesnek nevezi Napóleont.[7] Az Októberi Forradalom után a francia uralkodó érdemének tudja be, hogy megszüntette az inkvizíciót Olasz- és Spanyolországban.[8] Egyik nyílt levelében hangoztatja, hogy a számos új diktátor között egyik sem Napóleon; a polgári világ már nem képes Napóleonokat létrehozni.[9] Amikor a XVIII–XIX. század színes, nagy egyéniségeiről szól, felsorolja köztük Napóleont is, az „utolsó condottiere"-t.[10] Gorkij világosan látja Napóleonnak mint az individualizmus eszményének hatását a XIX. század társadalmára és irodalmára. A fasizmus uralomra jutása küszöbén az alkoto lángelmékkel ellentétben, amilyenek „Newton, Pasteur, Einstein, Marx, Lenin", Napóleont is „a rossz lángelméi" közé sorolja. „. . . a »mészáros lángelmék«? Ők a rablás mesterei! A »zseniális hadvezérek« végső soron zsarnokok. Nagyságukat a népek csontjain építik fel. Rablásuk gyümölcseiből odavetnek valami koncot környezetüknek, megrontják, eszüktől megfosztják az embereket, rabszolgákká és lakájokká teszik őket."[11]

Az idézett folklorisztikus Napóleon-képpel ellentétben ilyen elemekből tevődik össze Gorkij személyes Napóleon-képe. Az utolsó könyv, amelyet a halála előtti napokban olvasott, E. Tarle *Napóleon*ja volt.[12]

Nem tartanánk érdektelennek nemzetközi összefüggésben megvizsgálni, milyen nyomai akadnak annak a folklorisztikus Napóleon-képnek, amelyet Gorkij őrzött meg számunkra.

[7] *Az egyéniség pusztulása.* Gorkij művei. 18. kötet. Bp., 1964, 141.

[8] *Válasz.* Uo. 18. kötet. 473.

[9] Письмо ЛОКАФУ Белорусского военного округа. Собр. соч. т. 25. 369.

[10] *A fiatalember története.* Gorkij művei. 19. kötet. Bp., 1964, 113.

[11] И. ШКАПА: *Семь лет с Горьким.* Воспоминания, Москва, 1964, Советский писатель. A beszélgetés 1929. szeptember 22-én folyt Gorkij lakásán.

[12] *Летопись жизни и творчества А. М. Горького.* Вып. 4. Москва, 1960, ИАН СССР, 595.

Az indiai irodalom fejlődése a függetlenség elnyerése után

ARADI ÉVA

Indiában a hosszú gyarmati uralom miatt késve jelentkeztek a nemzeti mozgalmak, és ennek függvényeként lassan alakultak ki a nemzeti nyelvek. Gyakorlatilag csak a múlt század második felében jött létre a bengáli, a hindi vagy a pandzsábi nyelv mai formája, így tehát ezeknek a nyelveknek az irodalma sem fejlődhetett korábban. Természetesen Indiában az ókorban és azóta is igen jelentős művek születtek, és így ezek előzményei, sőt szerves részei lettek a szubkontinensnyi ország modern irodalmának.

A XX. század első évtizedeire a megújított és egységesített nemzeti nyelvek irodalmai megteremtették a maguk kiemelkedő irodalmi egyéniségeit, mint például a bengáli irodalomban a főként költőként jelentős Rabindranáth Tagorét vagy a regényíró Sarat Csandrát és a hindi irodalomban Prémcsandot. Ezek az írók a gazdag hagyományokat és a függetlenségéért küzdő India életének valósághű ábrázolását egyesítették műveikben. Olyan irodalmi nyelvet teremtettek, amelyet most már a későbbi írónemzedék használhatott.

Prémcsand 1936-ban halt meg, Sarat Csandra 1938-ban, Tagore pedig 1941-ben. Hogyan fejlődött haláluk után az indiai irodalom?

A háború kényszerű évei és a függetlenségi harc idején rövid megtorpanásnak lehettünk tanúi. Ennek fő oka az volt, hogy az indiai irodalom legjobbjait bebörtönözték, vagy illegalitásba kényszerültek, és műveiket természetesen nem publikálhatták.

A függetlenség elnyerése, 1947 után végre kibontakozhatott India főbb nyelveinek irodalma. Ezt a fejlődést azonban sok ellentmondásos jelenség kísérte. Először is: a stílusirányzatok később jelentek meg ebben a volt gyarmati országban, mint Európában. A romantika igen kései virágzását figyelhetjük meg a negyvenes és az ötvenes évek költészetében. De a felgyorsult fejlődés eredményeként ez a romantika együtt él a már megjelent avantgarde-dal és az egzisztencializmussal. A regény fejlődése nem ilyen ellentmondásos, ami talán annak köszönhető, hogy Indiában a regény későn jelent meg, és szinte egyáltalán nem voltak hagyományai.

Az 1961-es népszámlálás szerint Indiának 845 önálló nyelve van, ebből tíz-tizenkettő rendelkezik számottevő irodalommal. Talán hasznos, ha nagy vonalakban megvizsgáljuk ennek a tizenkét irodalomnak fejlődését a függetlenség elnyerése óta. Hozzá kell tenni, hogy ezek közül az irodalmak közül a legkisebb, mint például a káshmíri vagy az orisszai is több mint tízmilliós nép irodalma.

A legnagyobb nyelv, az ország hivatalos nyelve — amely bár sok ellenzést váltott ki, mégis ennek a hatalmas területnek a lingua francája — a hindi. Kétszázmillió embernek, India egyharmadának anyanyelve. Irodalma nem tekinthet olyan gazdag örökségre, mint a pandzsábi vagy maráthi; nem is volt olyan pezsgő az irodalmi élete, mint a bengálinak. Nemzeti nyelvvé válása és a központi kormány támogatása révén azonban az utóbbi évtizedekben jelentőségében és népszerűségében túlszárnyalta a többi irodalmat. Nemcsak az itt megjelenő lapok száma vagy a hindi írók műveinek példányszáma a legnagyobb az országban, hanem minden kortárs irodalom megjelenik hindi fordításban is. A hindi költészet árnyaltan és sokoldalúan fejlődött. A kései romantika nagynevű képviselői: Mahadéví Varma, Pant, Baccsan és Maithilisaran Gupta mellett megjelentek a haladók és a tiltakozók csoportjai: Nirálá, Agjéja és Muktibódh, valamint a hagyományokat őrző nacionalista költők: Navin és Dinkar. A hindi prózában ma nincs Prémcsandhoz mérhető nagyság, de Dzsainendra Kumár és Phanisvárnáth Rénu — az idősebb nemzedék tagjai közül — jelentősek. És egyre jelentkeznek a fiatal írók is, akik a

kapitalizmust, a városi élet elidegenítő hatását és a társadalmi ellentéteket bírálják. Ezeknek azonban kedvelt műfaja már nem a regény, hanem az elbeszélés.

A bengáli irodalom, noha vesztett jelentőségéből, még mindig India második legnagyobb irodalma. A helybeli mondás azt tartja, hogy Bengálban minden második ember született költő. Ehhez még hozzájárul a nyelv gazdagsága, zeneisége, valamint a tagorei hagyományok. Mindez valóban jelentős irodalmat hozott létre. Költészetben Dzsibánand Dász, Szudin Datta és Buddhadév Bósz vették át a Tagore által kijelölt szerepet:

„Naplemente után világítani az utat . . ."

Regényíróik közül a legjelentősebb Mánik Benárdzsí és Tarasankar Benárdzsí. Utóbbinak *A bíró* című regénye, mely a hatvanas évek végén jelent meg, szenzációs sikert aratott Indiában. A bengáli dráma a század elejének alkotásaihoz képest visszaesett.

A modern indiai nyelvek közül talán a maráthi áll legközelebb szerkezetében és szókincsében a szanszkrithoz. Ennélfogva erre az irodalomra sokáig hatott a szanszkrit líra és dráma századokig élő hagyománya. Másfelől ennek a területnek korai iparosodása, a munkásság viszonylagos szervezettsége szintén tükröződik a maráthi irodalomban. E kétféle hatás eredményeképpen formájában klasszikus, de tárgyában merőben új, mindennapi témákkal foglalkozó és sokszor merész, forradalmi költészet jött létre. Jelszavuk: „vihar és feszültség", hangjuk lázadó és lázító. Ennek a csoportnak legkiemelkedőbb két költője Mardhekár és Rege. A fiatalok, mint pl. Anil és Kuszumagrádzs pedig már a klasszikus formát is elvetik, szinte minden versük egy-egy új formai kísérlet. Drámáikban is eltérnek a klasszikus mintáktól, megjelent az abszurd színház. A maráthi dráma kedvelt hősei a társadalomból kivetett vagy a társadalommal szembenálló alakok: páriák, koldusok, munkanélküliek, sztrájkolók, pártmunkások. A maráthi irodalomban nem volt hagyománya a prózának, így ebben a műfajban még nem jelentek meg jelentősebb alkotások.

A maráthival ellentétben Pandzsábban éppen a regény és a novella fejlődött az utóbbi évtizedben. Radzsendra Szingh Bédi, Dzsaszvant Szingh Kanval regényei és Szatindra Szingh novellái hindi és angol fordításban is megjelentek, és igen népszerűek. A pandzsábi regény gyorsan és sikeresen adoptálta a nyugati próza eredményeit. A nagymúltú pandzsábi költészet azonban visszaesett ebben a korszakban. Valahogy nem tud kilábalni a romantika bűvöletéből, és ez csökkenti az egyébként tehetséges Vír Szingh, Mohan Szingh és Amrita Pritam költészetének értékét.

A viszonylag gazdagabb nyugati tartomány: Gudzserát, Mahátmá Gándhí szülőhelye. Éppen ezért itt a gándhíi eszmék hatása érvényesül az irodalomban. Gándhí jelszava, a „vissza a falvakba" az itteni írók jelmondata is lett, és Csunnilal Madia vagy Umasankar Dzsósi egyszerű nyelvű, logikus szerkezetű regényei a gudzseráti falu életét mutatják be. Legnagyobb költőjük: Szundaram a népdalok zeneiségéből és formájából merít. Virágzik a drámában a népszínmű is.

Dél-India dravida nyelveinek irodalma részben másként fejlődött, mint az északi nyelveké. A legősibb közülük a tamil irodalom. Az idősebb nemzedék tagjai: Szváminát Ájer és Szubramánya Bhárati a hagyományos stílust képviselik. Aruna és Karunanidhi novellái az elnyomott és kizsákmányolt osztályokról szólnak. A fiatal költők itt is szakítottak a klasszikus mintákkal.

A telugu a hindi után a második legnagyobb nyelv Indiában. A telugu nép történelme meglehetősen viharos volt az utóbbi évszázadokban: a mohamedán, feudális kiskirályoktól angol gyarmatosítókon át a rendőrállamig sok változást kellett elszenvedniük. Itt történt a független Indiában az első földosztás, innen indult tovább ez a demokratikus mozgalom és terjedt el az egész országban. Ezek a viharos történelmi események formálták a fogékony és érzékeny telugu irodalmat. Megalakult az ellenzéki költők köre, élükön a „dühös" jelzőt viselő Sri Srível és C. Narajana Reddivel. A hatvanas évek végén megjelent a fiatalok csoportja, melynek tagjai magukat meztelen költőknek nevezik, és valóban a társadalom legalsóbb kasztjaiból jöttek, költészetük merészen forradalmi.

A teluguhoz hasonlóan fejlődött a kisebb területű kannada irodalom. Itt is a fiatal írók művei érdemelnek megkülönböztetett figyelmet. Bendre és Gopál Krishna Adiga szabadversei, Shivrám Karanth és Kulkárni prózája mellett a kannada dráma — mely jelentős hagyományokkal rendelkezik — új alkotásai keltettek visszhangot India-szerte. A hatvanas évek végén Girish Karnad bombaként robbant be nemcsak a kannada, hanem az egész indiai irodalomba. *Tuglaq* című drámáját nálunk az Európa Könyvkiadó jelentette meg.

A negyedik dravida nyelv: a malayalam. Ez főleg az erősen baloldali Kerala tartomány nyelve, természetes, hogy irodalma is haladó. Érdekes módon — szembetűnő ellentétként India többi irodal-

mával — Keralában a vers nem fejlődött, annál inkább a regény, és ezen a területen jelenik meg a legtöbb tanulmány és kritika. Jozef Mundasszeri marxista kritikái mellett figyelemre méltó regényeket is ír. Thekkazi Pillai pedig már nemcsak Indiában, hanem hazája határain kívül is ismert író. A keralai halászok és földművesek életét bemutató regényeiért Néhru-díjat kapott, műveit csaknem az összes indiai és számos európai nyelvre lefordították. *Csemin* című regényét az Európa Kiadó 1961-ben jelentette meg *A tenger törvénye* címmel.

A nagy területen fekvő, de társadalmilag igen elmaradott Asszám irodalma lassan fejlődik. Indián belül Asszámban a legnagyobb az írástudatlanság. Ezért a publikációk példányszáma is nagyon alacsony. Így is létrejött egy tehetséges avantgarde költőcsoport, vezetőjük Navakant Barua, és kialakult a fiatal prózaírók köre is, de tagjaik, mint például Szjed Abdul Málik, az asszámi nyelven kívül hindiül is írják műveiket, mert így nagyobb az olvasóközönségük.

Az asszámi irodalomhoz hasonlóan alakult az orisszai és káshmíri irodalom is. Itt is kevés a megjelenési lehetőség, és ezeknek a területeknek a költőit is elszippantja vagy a hindi, vagy a bengáli irodalom. Meg kell jegyezni, hogy Orisszában a vallási költészetnek vannak nagy hagyományai, Káshmírban pedig a szerelmi dalnak, ez utóbbinál elég a hagyományos *ghazal* (dal) nagy költőire: Ikbálra és Galibra utalnunk.

Miután az ország irodalmainak fejlődését általánosságban bemutattuk, tekintsük át azokat a közös vonásokat, amelyek a két fő műfajban: a lírában és a prózában jellemzőek India mai irodalmára.

Kétségtelen, hogy a XX. század egyik legnagyobb költője, Tagore nagy hatással volt hazája költészetére. Ez a szép, díszes líra azonban epigonokat szült, és a függetlenség után már nem volt ösztönző ereje a megújulni vágyó indiai költészetben. V. Szen ismert kalkuttai irodalomtörténész így jellemezte ezt a költészetet:

„Az a romantikus, misztikus világ, mely múlékony sugarakból, gyümölcs- és virágáldozatokból, teliholdból, évszakok változásából, melankóliából, epekedő alkonyból, csobogó patakokból és mindenekfölött az elképzelt szerelmes soha nem létező alakjából állt — többé már nem ad reális anyagot az illúziót vesztett társadalom modern költőjének."

Az ötvenes években az indiai költők megismerkedtek Majakovszkij, García Lorca, Louis Aragon és Auden korai költészetével, és ezen az úton akartak ők is járni.

A tagadás, a szembenállás, a lázadás költészete ez. Formája természetesen a szabadvers.

Ami Audennél — nyersfordításban — még így hangzik:

Hosszú útról jöttem, hogy bizonyítsam:
Nincs föld, nincs víz, nincs szerelem,

az a neves bengáli költőnél, Kazi Nazrul Iszlámnál már így alakul:

Én vagyok a ciklon, én vagyok a tájfun,
elpusztítok mindent, mi utamba jön,
és azt teszem, amit akarok,
nem engedelmeskedem sem törvénynek, sem jognak,
árvíz vagyok, vagy tűzvész, mely elpusztítja a világot.

(A forradalmár éneke)

A hindi költészetben Navin és Szumitranandan Pant ír hasonló verseket. Pant Marxról írt szonetteket és az ötvenes években alkotott költeményei pártos és haladó írások. Később visszatért a vallásos, misztikus lírához.

A marxista ellenzéki költőkkel egy időben három kimagasló költőegyéniség új irányzatot hozott létre az ötvenes években. A maráthi B. Sz. Mardhekár, a hindi Agjéja és a bengáli Buddhadév Bósz megteremtették az úgynevezett „neoklasszicizmus"-t. Az áradó és idejétmúlt romantika, a mindenttagadás után ez a költészet nemcsak esztétikailag volt magasabb rendű, de közelebb állt az emberi problémák ábrázolásához is, éppen ezért hamarosan népszerű lett.

Így jelentkezik ez az új hang Agjéja *Őszi, holdfényes éj* című versében:

Az ezüst holdfény csalóka,
az égnek azon a végtelen, sötét területén: hazugság!
Az őszi, holdfényes éj békéje nem létezik!
Itt nincs más, csak a hunyorgó,
öntudatlan, méreg-puha és szörnyű ködben
didergő, nyomorék, megcsonkított,
meztelen, eltörpült, szerencsétlen fák.
A koszorús költő minderről énekelt és aztán
eltévedt ezen a királyi úton.
Majd a bárd jött, mint remete-hős és elaludt békésen;
akkor jött a szent költő és bókoló alázattal dalolt,
és az utolsó órában a pátosz szerelmese jött, lustán,
félálomban s képzelete béklyójában verejtékezett,
de most az elkábított, érzelmektől hályogos szemekben
feltűnt végre
a törött, közönséges és őszinte,
élő és mély. határtalan ég!

India modern költőire általában jellemző ez az őszinteség. A versek tárgya, főként a fiatal költőknél, társadalmi. Ennek az ellentétekkel teli országnak a problémái egy új, haladó költészethez bőséges anyagot adnak. Lássuk, hogyan vall ugyanarról a társadalomról négy különböző nyelvterületen élő fiatal költő:

Gazdagok és szegények Indiája (Arun Kamble maráthi költő)

Ha ti azt az életet élnétek,
amit mi,
akkor ajkatokról
ily versek fakadnának.

Minket: rúgnak és vernek egy falat kenyérért,
Ti: jólétet szereztek isten nevében.

Nekünk: soha sincs egy fillérünk sem egy korty italra,
Ti: arany pohárból isztok bankjaitokban.

A ti testetek szantálfa lángjában ég majd a máglyán,
Minket pedig elkapartok a félig kiásott földbe.

Nem változhatna meg végre ez a világ?
Hogy most már nektek kelljen úgy élni,
ahogy mi éltünk századokon át!

A tamil Vinajakam Pillai:

Tudsz földet szántani, míg himnuszokat mormolsz?
Hát nem érzed, hogy tiédnek kell lennie e földnek,
hiszen te műveled.

A telugu Anjaneluju:

A nyitott kanális körülfogja házunk,
a nyitott kanális elöntött és itt maradt.

Fegyverek ropogtak az utcán,
a fegyvereket kifényesítették az ünnepre.

A gyerek sír a hold után kapkodva,
a gyerek még mindig nem iszik tejet.

A madarak nem szálltak le a vízre,
a madarak köröznek még a tó felett.
Igaz, a nap győzött,
és az éjszaka elment,
de nincs minden rendben itt —
és nem tudjuk kimondani az ament!

És végül az asszámi Szjed Abdul Málik:

Harmincöt éven át próbáltam megérteni ezt a földet.
A költő álmai előtt
is volt már ez a világ:
ez a zsarnokok és csalók játszótere;
de ez a föld nem meddő, ez örök termékeny,
méhéből még meg nem született apák milliója jön majd!
Csak mi vagyunk e föld fattyúi:
nem kívántak, de elkerülhetetlenek. —

Továbbra is helye van a tájverseknek az indiai irodalomban. Különösen Bengálban van ennek nagy hagyománya. A fiatal bengáli költő, Asoka Vidzsaj Raha verse jó példa a modern tájleíró költészetre:

Az erdő szunnyad, nincs hang se már,
a fák alszanak féllábon állva,
a sakálok csendben bújnak a bokrok alján,
csak a harmat hull halkan a tájra.
Még a hörcsög és az egér sem mocorog,
oldalára feküdt a gabona,
egy keselyűfióka kiált a banjan fán,
s ködbe burkolózott az éjszaka.
Csak a félszemű hold, mint törött lámpás,
mutatja az utat Arampurba.

De ezenkívül az új élet minden területét bemutatja a mai indiai költészet. Politikai eseményekről éppen úgy szól, mint egy-egy jelentős hazai létesítmény felavatásáról, az űrrepülésről ugyanúgy, mint a szerelemről. Technikai vonatkozásokban a modern indiai költészet az európaitól sok újítást vett át, de a saját népköltészetéből is merített. Tartalmában és formájában tehát új, értékes líra jött létre a függetlenség elnyerése óta, mely már nem romantikus és nem nihilista, nem misztikus és nem impresszionista s nem is egzisztencialista, hanem kicsit valamennyinek az ötvözete, de realista alaphangú, sajátosan indiai költészet.

Ahogy a bevezető részben utaltunk rá, Indiában a próza későn jelent meg. Előzményei közül a legfontosabb a szanszkrit mese, mely a híres Pancsatantra óta a középkoron át a mai napig igen népszerű Indiában. De ez a hagyomány inkább a modern elbeszélés kialakulásában segített. A bengáli irodalomban a történelmi regénynek voltak ugyan előzményei, ezek azonban meglehetősen gyengén sikerült művek, így tehát a múlt század végéig nem beszélhetünk igazi regényről. Ekkor az angol és más európai regények elterjedtek, s ezek hatására az írók a prózával próbálkoztak; kedvelt műfajuk a történelmi és mitológiai regény lett. Ezeknek fontos politikai szerepük volt: India gazdag történelmi múltjából fel lehetett idézni egy-egy nagyszerű uralkodót vagy eseményt, akiknek példája buzdította a függetlenségért küzdő honfitársakat. A gándhíi mozgalommal egyidőben azonban megjelennek a társadalmi regények is, először még bátortalanul, majd mind erőteljesebben — főképpen a parasztság életéről —, ahogy ezt Prémcsand vagy Sarat Csandra Csatterdzsí műveinél láthatjuk.

A függetlenség utáni írók elfordultak a történelmi témáktól és egyre inkább a társadalmi problémákról írtak. Néhány történelmi regény még megjelent, például az 1857-es lázadásról — amelyet az angol uralom alatt nem lehetett volna kiadni — vagy Nanak Szinghről, a hős szíkh vezérről, és

természetesen több mű Mahátmá Gándhíról, akinek alakja már történelmivé emelkedett. Ez utóbbi tárgyban kiemelkedő R. K. Narayan regénye: *A Mahátmára várva.*

A társadalmi regény sok témakört elemez. Az indiai házasság, a kötelező hozomány, az özvegyek sorsa, az anyósok kegyetlensége menyeikkel, a kasztok közötti házasság nehézségei vagy az egy fedél alatt élő és sokszor egymást gyűlölő „nagycsalád" éppúgy foglalkoztatja a mai indiai írót, mint a vidéken még most is létező kasztrendszer, a nemzedéki ellentét, mely már itt is jelentkezik, a falusi kiskirály-földesurak és uzsorások embertelensége, a bráhmin papok igazságtalanságai vagy a városi munkásság lassan meginduló szervezkedése.

Az írók egy csoportja igen élesen ábrázolja a fejlődést gátló társadalmi gondokat. Ez a csoport progresszívnek nevezi magát. Tagjai nem tartoznak szükségszerűen politikai pártokhoz, de abban megegyeznek, hogy az olvasót felrázzák közömbösségéből, megmutatják neki az ország ellentmondásokkal terhes életét, a feudalizmus örökségeit. Műveikben a beszélt nyelvből merítenek, párbeszédeik olyanok, mintha azokat a falusi szerájban vagy a városi bazárban és gyárudvaron hallanánk. Ezeket a „tabu" helyeket a progresszív írók előtt nem is ábrázolták az indiai irodalomban.

Az alábbi művek kapcsolódnak a legnépszerűbb tárgykörhöz, a falusi élet ábrázolásához: a bengáli Lal Behári Dév: *A bengáli falu,* a hindi Phanisvarnáth Rénu: *Piszkos szári,* a kannada Shírvarám Karanth: *Vissza a földhöz,* a maráthi Khandekár: *Uka,* a malayalam Thekkazi Pillai: *Két marék rizs* és az orisszai Szénápatí: *Hat hektár föld* című regényei.

Az indiaiak nagy része — közel 80 százaléka — még ma is falvakban él. Ezért természetes, hogy a prózai művek többsége is a szegényparasztok életével foglalkozik, a hagyományos falusi viszonyokat s a még babonákkal béklyóba kötött régi világot ábrázolja. De bemutatja a megváltozott indiai parasztot is, aki már nem együgyű és romantikára hajló, hanem lázadó, tiltakozó, cinikus vagy keserű.

A második témakörhöz a városi munkásságról szóló regények tartoznak; ezek közül kiemelkedő a bengáli Bhattacsária: *Az acél életrajza,* a pandzsábi Nanak V. Szingh: *Sztrájk,* a maráthi Warerkár: *A lakat* és a hindi Shívanarayanlál: *Tűz, ember és kohó* című műve. A városi és munkástémák még csak most kezdenek népszerűvé válni az indiai irodalomban.

A nő szerepe és ábrázolása is megváltozott a regényekben. A hősnő már nem a családi szentély „istennője" — valójában cselédje —, hanem a dolgozó nő, aki nehezen tudja ezt az új felelősséget összeegyeztetni a családban hagyományosan kialakult szerepével. De már nem vállalja anyósának és gyakran férjének zsarnokoskodását, lázad, és ha úgy adódik, inkább a családot hagyja ott a hivatásáért.

Néhány szót kell még szólni az úgynevezett angol-indiai írók műveiről. Ezek az írók Angliában tanultak és regényeiket eredetileg is angol nyelven írják. Az indiai olvasók körében nem népszerűek, mert világuk közelebb áll a Kipling és Forster által bemutatott régi Indiához, mint a valósághoz; vagyis ahhoz a világhoz, amelyet a külföldiek elképzelnek Indiáról és a babonás, elmaradott, kasztoktól sújtott, kissé együgyű „bennszülöttről" — aki azonban már nem létezik. Az angol-indiai írók közül néhányan jelentősek, mint Radzsa Raó, Mulk Radzs Ánand, Kushvant Szingh és R. K. Narayan, de az indiai nyelveken alkotók sokkal közelebb állnak ehhez a hatalmas földhöz, jobban átérzik sorsát és jövőjét, magukénak vallva hőseik küzdelmes életét. Ezért az indiai regény fejlődésének útját az ő műveik szabják meg.

Természetesen ilyen nagy területű és differenciált nyelvű ország sokoldalú és sokirányú irodalmának áttekintését itt csak nagy vonalakban lehetett megadni. De talán ez a bemutatás hozzásegíti az érdeklődő olvasót annak a tévhitnek az eloszlatásához, hogy jelentős irodalom csak Európában és Amerikában alakulhatott ki a XX. században. Egy távoli fejlődő ország küzdelmes hétköznapjai és ezeknek a hétköznapoknak az ábrázolása nagyon is élő, mozgalmas, érdekes és figyelemre méltó irodalmat hozott létre Indiában.

IRODALOM

PRABHÁKAR MACSVÉ: *Four Decades of Indian Literature.* Delhi, 1976, Csétána Publication.
R. PÁNDÉJA: *Hindí száhitja ká najá itihász.* Patna, 1970, Anupam Prakásan.
SHÍVDÁNSZINHA CSAUVÁN: *Hindí száhitja ké asszí varsa.* Delhi, 1969, Rádzskamal Prakásan.
DVIVÉDÍ: *A Critical Survey of Hindi Literature.* Delhi, 1966, Motilal Banarsidass.

Wogulische Texte mit einem Glossar. Gesammelt und bearbeitet von Béla Kálmán

Budapest, 1976, Akadémiai Kiadó, 356 p.

A könyv a következő részekre tagolódik: 1. Tartalomjegyzék; 2. Előszó; 3. Bevezetés; 4. Hangtan; 5. Ragozás (paradigmák); 6. Vogul szövegek (német fordítással); 7. A szövegek magyar fordítása; 8. Jegyzetek; 9. Szójegyzék; 10. Dallamok; 11. Jegyzetek a dallamokhoz; 12. Rövidítések. A tartalomjegyzékből világosan kitűnik a mű szerkezete, a jól rendszerezett szövegek (nyelvjárások, nyelvmesterek s az egyes szövegek műfaji egymásutánja) sorrendje. A lapszámok a szövegeknél a vogul szöveg, ill. a német fordítás lapját adják (a számok fölötti *dt.* és *wog.* rövidítést fordított sorrendben kellett volna felírni: 5. l.). Sajnos a magyar fordítás lapszámát az egyes szövegek után a tartalomjegyzék nem közli.

A bevezetésben a szerző pontosan leírja azoknak a gyűjtőútjainak történetét (1957 és 1966), melyeknek ez a könyv az eredménye. Kálmán Béla vogul nyelvi gyűjtésének színhelye nagyrészt Leningrád volt, s a szerző igen hiányolta a vogul nyelvi környezetet (9. l.). Nyelvmesterei 1957-ben 11 Leningrádban tanuló diák, 1 aspiráns és 1 docens (ugyancsak leningrádiak) voltak, 1966-ban ugyanaz a docens (M. P. Vahruseva) és aspiráns (Je. Ji. Rombandeeva) valamint 2 diák volt (12. l.). A bevezetés végén felsorolja a szerző a gyűjtőutak eredményeiről megjelent tanulmányainak jegyzékét (12. l.).

A gyűjtött nyelvi anyag 4 nyelvjárásból való: az északi vogulhoz tartozó szigvai (röv.: Sy), szoszvai (So) és obi (Ob) nyelvjárásból, valamint a keleti vogulhoz tartozó — elsősorban az alsókondaihoz közelálló (16. l.) — jukondaiból (Jk) és annak egy változatából, a Jukonda felső folyása mentén fekvő *ləwtəm*-falui tájszólásból (JkL) (Lásd 223. l.). Különösen jelentős ezek közül az obi és jukondai gyűjtés, mivel e nyelvjárásokból csupán Kálmán Béla tankönyveiben és cirillbetűs kiadványokban jelent meg szöveg.

Az 1958-ban megjelent Balandin—Vahruseva szótár a jukondai nyelvjárásból is közölt paradigmákat (163—226. l.), de a cirillbetűs kiadványban nincsenek rövid és hosszú magánhangzók közti különbségek, így tehát, mint a szerző is megállapítja (10. l.), a Kálmán Béla gyűjtötte anyag közzététele mégis fontos.

Értéke a könyvnek, hogy a benne közölt szövegek nagy részét magnószalagon is rögzítette a szerző (10. l.). A kötet végén levő dallamtár értéke abban van, hogy szöveg és dallam együtt szerepel benne (vö. 10. l.).

A szövegek közül műfaji szempontból is, szókészlet szempontjából is fontosak a modern próza, ill. a beszélt köznyelvből vett szövegek (vö. 10. l.).

Hasznos térképek is találhatók a kötetben: a 11. lapon levő a vogulok lakta területet ábrázolja, rajta a szerző nyelvmestereinek lakóhelyével; a 13. lapon az obi terület térképe található, melyet a 14. lapon az obi terület helynevéinek felsorolása egészít ki.

Az előszó utáni Bevezetés (13—16. l.) megjegyzéseket tartalmaz az obi és a jukondai nyelvjárásról. Rámutat több olyan hangtani jellegzetességre, melyek az obi nyelvjárást a többi északi vogul nyelvjárástól megkülönböztetik. Ilyen jelenség pl. az *š* fonéma megléte *(us* 'város' ~ *uš* 'lazacfajta'); az intervokalikus *-w-* helyén a *-γ-* hang jelentkezése (Sy, So *pāwal* ~ Ob *pā̃γel* 'falu'); a szóeleji *u-* helyén *wu-* (So *uľa* ~ Ob *wuľa* 'tűz'); *wi-* ~ *wu-* labializáció (Sy, So *wiŋkwe* ~ Ob wuŋke 'vinni'); az idegen szavak szókezdő mássalhangzó-torlódását feloldó Sy, So *ī-* helyett az obiban *ā-* van (Sy *īskap* ~ *āškap* *'szekrény'* < *or.* шкаф); az obi nyelvjárás ismeri a spirantikus λ-et és λ'-et, melyek eddig csak az osztják nyelvből voltak ismertek; az obiban nem fordul elő a *kw* és χw labiális konszonáns (Sy *ā̃γikwe* ~ Ob ā̃γike 'lányka', Sy *akw* ~ Ob *ak* 'egy').

A 17–49. lapig terjedő nyelvtani fejezet hangtanra és flexióra oszlik. A hangállományt a magánhangzó- és mássalhangzó-fonémák táblázata mutatja be, majd mindegyiket megjegyzések követik, sok részletes információval, pl. a [k]-ról megírja a szerző, hogy a szigvaiban palatális magánhangzók előtt *(ē, e, ī, i)* *ť*-vé palatalizálódik (23. l.). (Vö. Kálmán Béla: *Chrestomathia Vogulica,* 12. l.).

A szerző szerint 2 fonematikus kvantitás van a vogulban (20. l.), ezekre a szójegyzékből számos jellemző példát lehetne említeni: *mōś* 'mōś-frátriához tartozó' ~ *moś* 'kissé'; *ńas* 'életlen' ~ *ńās* 'kampó'; *pal'* 'fül' ~ *pāl'* 'sűrű'; *pas* 'íz, illat' ~ *pās* kor'; ur_1 'mód', ur_2 'hegy' ~ *ūr* 'tilalom' stb.

A hosszú konszonánsokról elmondja a szerző, hogy ezek általában morfémahatáron fordulnak elő (25. l.). Meg lehetett volna említeni, hogy akad ilyen szótövekben is, pl.: *pāssa* 'kesztyű', *patta* 'talp' stb., hangutánzó szavakban, pl.: *kukkuk* 'kakukk' stb.

Nagyon érdekes megfigyelése a szerzőnek az a szóbelseji mássalhangzó-kapcsolatbeli jelenség, hogy 2 konszonáns közül az első hosszabb (25. l.). Ilyen kvantitásbeli sajátossága a finn nyelvnek is van.

A hangtani fejezetet transzkripciós táblázat zárja, mely a szerző és W. Steinitz átírási elvei közti különbségeket tükrözi (28. l.).

A flexióról szóló fejezet paradigmákban mutatja be a névszók ragozását (főnevek esetragozása 29–31. l., birtokos személyragozás 31–33. l., a személynévmások – általános és hangsúlyos személynévmások is – ragozása 33–36. l., a számnevek ragozása 36–37. l.), az igék ragozását (alanyi és tárgyas ragozás 37–41. l., passzívum 41–43. l., prekatívum 43–44. l.), majd az igenevek (44. l.) és a rendhagyó igék (44–49. l.).

A táblázatok nem mindig tartalmaznak a kötetben tárgyalt valamennyi nyelvjárásból példákat, a megoszlás a következő:

a névszók ragozása: Sy és Jk nyelvjárás;
a névszók birtokos személyragozása: Sy és Jk;
a személyes névmások ragozása: Sy, Ob, Jk;
a számnevek ragozása: Sy, Ob, Jk;
igeragozás: Sy, Ob, Jk (a passzívumnál Sy, So, Ob és külön a Jk);
igenevek: Sy, So, Ob, Jk, JkL;
rendhagyó igék: külön a Sy és külön a Jk;

a prekatívum csak a Sy-ból, bár az obiból 2 ige alakja és a jukondaiból 1 ige 3 alakja példaként szerepel a Sy paradigma végén (43. l.).

A névragozási táblázatban csak *-i* végű magánhangzós tő szerepel, *-a* végű, vagy pl. *-e* végű (a *-ke* kicsinyítőképzőben gyakori) nem (29. ff.).

Ugyanúgy, mint a hangtanban, e fejezetben is csatlakoznak megjegyzések a táblázatokhoz. Ezeket még ki lehetne egészíteni, pl.: a birtokos személyragozásban a sg. 3. sz. nemcsak *-te* lehet, hanem rövidebb *-t* változata is van *lilit* 'lelke' (58. l.), *āpśit* 'öccse' (62. l.); a jelen idejű melléknévi igenév képzője után is állhat ez a rövidebb alak: *jinēt* 'jövetele' (60. l.) stb. Említésre méltó az igeragozásban a sg. 1. sz. *-am* ragja helyett a rövidebb *-m* használata mássalhangzó után is: *jakteγm* 'felvágom' (54. l.), *t'insilm* 'megkeresem' (70. l). (A fenti példák a Sy-ból valók.)

A nyelvtani fejezet után a kötet leggazdagabb része, a szöveggyűjtemény következik (50–178. l.). A szövegek mellett német fordítás (51–179. l.), a 180–205. lapon pedig magyar fordítás is áll. A szövegek a következő nyelvjárási sorrendben követik egymást: szigvai (Sy), szoszvai (So), obi (Ob), jukondai (Jk). A nyelvjárásokon belül adatközlők szerint, az egy adatközlőtől való gyűjtés pedig műfaji (próza, vers) felosztásban tagolódik.

A kötetben közölt szövegek némelyike már korábban is megjelent, nagy részét azonban most először publikálja a szerző. A megjegyzéseket tartalmazó fejezetben (206–226. l.) pontos eligazítást kapunk a megjelenési adatokról.

A szövegekkel kapcsolatos megjegyzéseim néhány esetben a vogul szövegre, túlnyomó többségükben azonban a fordításokra (magyar és német fordításra egyaránt) vonatkoznak. Ez az oka annak, hogy észrevételeimmel a szövegek sorrendjét követem. Általában a következő jellegű problémákra térek ki: 1. A kötetben levő fordítás helytelen. 2. A magyar és német fordítás nem azonos. 3. A

fordítás hiányos. 4. Lefordítatlanul maradt a kicsinyítő képző vagy a kedveskedő mód. 5. Nem azonos a fordításban és a szójegyzékben levő jelentés.

Az 50. lapon a ... *wossiγ at põlawet* inkább így fordítható: 'már nem fagynak meg'. Uo. a *mintewt* végén levő *-t* magyarázatra szorul, hiszen cselekvő kedveskedő módú plur. 1. sz.-ű ige után névszói esetrag nem szokott állni. Uo. a 8. sorban levő *waγlənēw porat* sg. 3. sz. helyett plur. 1. sz.-lyel fordítandó magyarra (180. l.), mint ahogyan ezt a magyarázatokból (206. l.) megtudjuk.

Az 54. l. 20. sorának csak a magyar fordítása van meg (181. l.), a német hiányzik. Az 58. l. 7. sorában a *wori palt* fordítása sem magyarul sem németül nincsen. Jelentése: 'a harcban'.

A 66. lapon a *kon-kwaltapasaγe* helyesen így hangzik: 'kihozta azokat (du.)' (ti. a napot és a holdat). (Vö. a szójegyzékkel!)

A 70. lap 11. sorának a *ńaln am t' insilm* és a 12. sor első mondatának magyar és német fordítása egyaránt hiányzik. Fordításuk azonos a 3—4. sor hasonló szövegének fordításával (uo.).

A 74. l. 6. sz. szövegében a *jalpaŋiγ* csak a magyar fordításban szerepel ('ép').

A 78. lapon a 30. sz. találós mesének nincs meg a magyar fordítása.

A 82. lapon a 11. sz. ének 8. és 10. sorában az *urtete* lefordítatlan maradt (= 'hegycsúcsocskája'); a 12. sz. vers 8—9. sorának a magyar, a 13. sz. ének címéből pedig a *tēn ērγen* német fordítása hiányzik.

A 88. l. 16. sz. énekének 42. sorában a *sāt* nem 'sok', hanem 'hét' jelentésű, ugyanúgy mint a 38. és 39. sorban.

A német fordításban néha elsikkad a paralelizmus, pl. a 96. l. *akw-janit ... akw-karsit* párhuzamában vagy a 47. sz. ének 5. sorának fordításában (119. l.).

A 27. sz. énekhez csatlakozó magyarázatokban (214. l.) Kálmán Béla utal arra, hogy a fordítással kapcsolatban nehézségek vannak. Úgy gondolom, áthidalhatók e nehézségek, ha feltesszük, hogy az *ērγət* szavak végén (2., 4., 6., 12., 14. sor) van még egy *-n* rag is a passzív igealakok mellett, s akkor e szavak fordítása 'énekek által' lehetne. Úgy vélem, hogy mivel az *ērγətn* után minden esetben n-nel kezdődő szó áll *(naŋ)*, ez a szóvégi *n* nehezen hallható. Természetesen ilyen magyarázat csak akkor lehetséges, ha a *naŋ* nem *naŋn* alakú. Elképzelésemet talán támogatja a 26. sz. ének (98. l.) *ērγət naŋ* szókapcsolatának *naŋ* szava. Az *ērγət* végéről itt is hiányzik szerintem egy *-n*. Feltételezésemet bizonyíthatja a 4. sor *mõjtət(n)* szava, ahol a zárojel felesleges. Nem tartom valószínűnek, hogy itt a *-t* loc.-rag lenne, hiszen a nyelvtani összefoglalás megfelelő szabályának ez ellentmond (31. l.). Meg szeretném még jegyezni, hogy e mondatok állítmánya helyesen *ērγantawen(a)*, nem pedig *ērγantawe(na)*, mert a mondat alanya a *naŋ*. Ha az *ērγət* lenne az alany, akkor az állítmány is többesben állna. A 26. sz. ének 3. és 4. sorának állítmánya támogatja nézetemet, továbbá az is, hogy e két ének kottájának kotta alatti szövege is ilyen tagolású (346. l.).

Ugyancsak a 27. sz. énekben a 7. sor *nē-ti(januwa)* szava helyesen: *nē-tijanuw(a)* 'nőcskéink', mivel az *-an-* birtoktöbbesítő jel és az *-uw* plur. 1. sz. birtokos személyrag lehet. Magyarázatom gyengéje, hogy a kicsinyítő képző nem *-ti*, hanem *-te* alakú. Meg szeretném még jegyezni, hogy e 14 soros éneknek csupán első 4 sora van meg magyar fordításban (192. l.).

A 30. sz. vers (102. l.) magyar fordításából minden versszak végéről hiányzik a refrén (192. l.).

A 32. sz. ének (104. l.) német fordításában a 4. sor Fluß szavát a Wasser szóval helyettesíteném. A 4. sor magyar és német fordításából egyaránt hiányzik az *õs* fordítása (= 'ismét').

A 33. sz. ének (104. l.) német fordításából hiányzik a 7—8. soré, a magyar fordítás pedig hiányos, teljesen így hangzik: 'Kis Kúrinyka Semjanowne énekelget a kedves kicsi'. E vers *aj* szavát a magyar fordítás eredetiben közli, a németben is lefordítatlan. Az utolsó sor *ajkwe* ('kicsike') szava is lefordítatlan, s a szójegyzékből is hiányzik.

A 34. sz. ének (104. l.) 2. és 4. sorának magyar fordítása a pontos (192. l.).

A 37. sz. ének 2., 4., 9., 11. sorában az *ērγət mõjtət* helyett *ērγətn, mõjtətn* a helyes, a *naŋn* helyett pedig *naŋ*, ugyanúgy mint a 26. és 27. sz. énekben. (Lásd az ezekre vonatkozó megjegyzéseket!) E 37. sz. ének (106—108. l.) magyar fordítása hiányos, és a sorok egymásutánja sem azonos a voguléval.

A 38. sz. ének (108. l.) német fordításának 10. sorából kimaradt a 'viele' szó; a magyar fordítás 7. sorában levő 'ketten' helyett 'két fiú' a helyes (193. l.).

A 39. sz. éneknek (108—110. l.) a magyar fordítása a helyes (193. l.), a német fordításban — a német nyelv szórendi sajátságai következtében — a sorok nem a vogullal azonos sorrendben követik egymást.

A 40. sz. Sesztalov-vers (110—112. l.) 8. és 22. sorának ismétlései a fordításokban nem tükröződnek.

A 42. sz. versben (112—114. l.) a 2. és 4. sor *os-ta* szavának jelentése a magyar fordításban helytelenül 'is' az 'ismétlés' helyett (193. l.).

A kötet Sesztalov-verseiben gyakran előfordul a *-kwe (~-ke)* kicsinyítő képző, azonban a fordításokban gyakran lefordítatlan marad. Legalább oly módon kellene utalni e képzőkre a szöveghűség kedvéért, ahogyan a 44. sz. vers első két sorában a német fordításban történik (115. l.). A 40. sz. vers címében levő *mākem* 'földecském' (110. l.) szótól kezdve a 66. sz. vers *tajikew* 'ilyenecskéink' (134. l.) szaváig, a 67. sz. vers *χāl'kwet* 'nyírfácskák' szaváig (uo.) a Sesztalov-versekben mintegy 80 kicsinyítő képzős szó képzője marad lefordítatlan. Néha a fordításban találunk kicsinyítő képzős alakot, pl. a 46. sz. vers *wōrkwe* 'erdőcske' (de nem 'erdőcském'!) szava (116. l.).

Nemcsak Sesztalov verseiben, hanem a kötetben máshol is gyakran elmarad a kicsinyítő képző fordítása. Pl. képző nélküli fordítása van a következőknek (itt kicsinyítő képzős formákat írok a jelentésekben): *saγrapaťeγm* '2 fejszécském' (72. l.), *ńałte(n)* 'orrocskád' (78. l.), *supte(n)* 'szájacskád', *ńelmťe(n)* 'nyelvecskéd', *sawte(n)* 'bőröcskéd', *sisťe(n)* 'hátacskád' (80. l.), *urťete* 'ormocskája, hegycsúcsocskája' (82. l.), *akwaťemen* 'egyikőcskénk (a kettő közül)' (84. l.), *mōtanaťemen* 'másikócskánk (a kettő közül)' (uo.), *χoηχa-ťem* 'kicsodácskámat' (86. l.), *tawekwe* 'őt a kedvest' (uo.). De még több ilyen példát is találhatunk, a 16. sz. énekben (88. l.) pl. 11 kicsinyítő képző maradt lefordítatlan.

Visszatérve egyéb megjegyzéseimre: A 43. sz. vers 11. sorának magyar fordítása helyesebb lenne így: 'Gondolatomban régen az erdőbe futott (ti. a rén)', s a német fordításban sem kell többes szám (vö. a 216. lapon levő magyarázattal).

Ugyane vers 13. sorában (114. l.) a *jalasilam* nem múlt idő, hanem jelen idő 1. sz. 1. személyű tárgyas ragozás, a 13. sor helyes fordítása tehát így lenne: 'Végtelen erdőcskémet járogatom' (vö. a szójegyzéket!).

A 45. sz. vers *pājtat* szavában nincs birtokos személyrag! (116. l.)

Az 53. sz. versben az *āηkwati-ke* fordítása inkább 'ha letekint' (122. l.). (Vö. a szójegyzékkel!).

A 61. sz. vers (128. l.) 1. sora helyesebben: '*kwajk*-folyó falvi lány'.

A 69. sz. vers (134. l.) utolsó sorában a *rōšatt* szót magyarra is többes számban kellene fordítani (196. l.), vagyis: 'partokon'.

A 71. sz. szöveg (136. l.) címe nincs lefordítva. Így hangzik: 'Hajóval kirándulást téve. Történet.' (Vagy magyarosabban: 'Egy hajókirándulás története'.)

A 72. sz. szöveg (138. l.) 6—7. sorának *towat sunəη kwāliγ tintlēγet* fordítása csak magyarul van meg, németul nincs. (139. l.).

A 74. sz. szöveg 2. sorának *taw jurt-χum kinsuηkwe patas* mondata (138. l.) lefordítatlan maradt. Így hangzik: 'Ő barátot keresni kezdett.' Ugyanennek a szövegnek 10. sora (140. l.) csak magyar fordításban van meg (197. l.), a német fordításból kimaradt (141. l.).

A 75. sz. szöveg utolsó előtti sorának (142. l.) szintén csak magyar fordítása van (198. l.).

A 78. sz. szöveg (144. l.) utolsó szavának *(pinijan)* imperativusi alakja csak a magyar fordításban tükröződik, a németben nem.

A 79. sz. szöveg *pus tāl miname juji-pālt.* mondata (146. l.) talán inkább így fordítható: 'Egy egész év elmente után'.

A 97. sz. szöveg 40. sorának (166. l.) *χāpəl* 'csónakkal' szava lefordítatlan maradt.

A 100. sz. vers (172. l.) 3. sorának *tuj(at)* szaváról a jegyzetekben (226. l.) azt írja Kálmán Béla, hogy valószínűleg töltőszó, mert nem illik a szövegbe. Úgy gondolom, hogy itt a *tuj* 'tavasz' szó végén ugyanúgy sg. 3. sz. birtokos személyrag van, mint az első sor *χotlät(a)* 'napja' szó végén, s mindkettő determináló szerepű (vö. 31. l.).

A szövegek fordításában elvétve előfordul, hogy egy-egy szónak más a jelentése, mint ami a szójegyzékben található. Pl. . . . *uram* . . . (56. l.) 'csúcs', a szójegyzékben (318. l.) 'domb'.

Végül a szövegekben elég gyakori kedveskedő módról szeretném megjegyezni, hogy ez is gyakran lefordítatlan marad. Így pl. a 66. és 67. sz. Sesztalov-versekben (134. l.) 'dalolgatunk mi kedvesek', 'mesélgetünk mi kedvesek', 'megjöttünk mi kedvesek', 'röpülgetünk mi kedvesek'*, 'megjöt-

tem én kedves' lehetne a kedveskedő módú igék fordítása. Nemcsak Sesztalovnál lefordítatlanok ezek az igealakok, hanem a kötetben másutt is, pl. a 84—92. lapon közölt versekben 69 prekatív igéből hiányzik a módjel fordítása.

A kötetben a szövegek és fordításaik, valamint a nagyon értékes magyarázatokat tartalmazó fejezet után a szójegyzék (227—324 l.) következik. A vogul szavak mellett jelentésük németül van megadva. Akad zárójelben magyar jelentés is, de csak akkor, ha a vogul szó egy toldalékolt változata németre csak a valóságot nem teljesen tükröző formában fordítható le. Pl. a *χosa* címszóban a *χosan* weit, weithin (ung. messzire) jelentése áll (240. l.). Vagy a *toli* . . . schmelzen (ung. olvad) . . . *toliti* . . . schmelzen (ung. olvaszt) különbségét is csak a magyar jelentések tükrözik (312. l.). Sajnos egyéb magyar szóra való utalás nem található a szójegyzékben. Sajnálatos módon még az etimológiai utalások is kimaradtak, legalábbis az uráli, finnugor, ugor eredetű szavakat illetően, holott ezek a szerző vogul tankönyveiben helyet kaptak. Lehetséges, hogy a szavak német nyelvű jelentése szorította ki az ilyen etimológiai utalásokat. Szerencsére e kötetben is megvannak a jövevényszavakra történő utalások, pl.: *mojparakwe* . . . (<ostj.), *pasan* . . . (<syrj.), *χōptərka* . . . (<sam.), *karamɨsla* . . . (<russ.), *χōn* . . . (<tat.) stb.

Ezek az utalások a tankönyvekhez képest teljesebbek, mert pl. a fent említett zürjén jövevényszó a *Chrestomathia Vogulica* első (1963) és második (1976) kiadásában egyaránt jövevényszó voltának megjelölése nélkül szerepel (87., ill. 110. l.).

A szójegyzékben a szavak ún. bokrosításban szerepelnek: a tőszó után 2 betűhellyel beljebb kezdve következnek a származékszók és a kifejezések. Itt szerepelnek az egyes nyelvjárási változatok is. Pl. a *sam* 'szem' szó bokrában találjuk a Jk *s.-kəsəj* 'Spiegel' összetételt vagy a Sy *sampəltāl* 'blind' jelentésű fosztóképzős származékot (295. l.).

A bokrosítás következménye, hogy egy-egy nyelvjárási szót — különösen a jukondai nyelvjárásból valókat — csak a vogul nyelvjárástanban járatos olvasók találnak meg. Pl. az *ā̆γi* 'Mädchen' szó a Jk-ban *ō̆* alakú, de ilyen címszó nincs a szójegyzékben, csak az *ā̆γi* címszó bokrában szerepel a Jk *ō̆* (227. l.), vagy a Jk *ō̆ηkəl* csak az *ā̆ηkwal* címszó bokrában (230. l.), a Jk *ənəj-jiw* 'Hagedorn' szó az *iniγ* 'Hagebutte' szó bokrában (244. l.). Ez utóbbi már csak azért is nehezen található meg, mert *ə*-kezdetű címszó nincs is a szójegyzékben.

Hasonló példa természetesen a nyelvjárások közötti hangtani eltérések miatt még igen sok van. Sajnos a kötet elején levő hangtani fejezet táblázatai sem adnak e nyelvjárási különbségekre vonatkozólag útbaigazítást (17—28. l.). Utalószavak áthidalhatnák a nehézségeket. Tulajdonképpen vannak is utalószavak néha, pl. *iw* JkL Baum, . . . s. *jiw* (244. l.), *japak* . . . vgl. *jöpχ* (246. l.), *jiηta* Ob s. *jeηta* (247. l.), *nūpəl* s. *nopel* (272. l.) stb.

Mivel e példákból kitűnik, hogy ez az utalórendszer nem egységes, ezért felmerülhet, hogy esetleg más módon, pl. a szójegyzék elejére írt néhány soros tájékoztatóval, s így az utalások részbeni kiküszöbölésével lehetne a sok helyet elfoglaló utalásokat mellőzni. E magyarázat a nyelvjárások közti alapvető hangtani különbségekre utalhatna, mint pl. Sy, So, Ob *i-* ~ Jk *ə-;* Sy, So, Ob *-u-* Jk *-ǫ-* stb.

A szójegyzékkel kapcsolatban meg szeretném még említeni, hogy akadnak olyan szavak a szövegekben, melyek a szójegyzékben nem szerepelnek, pl. sem a *sirti* 'ácsolni', sem a *sirtantani* 'ácsolgatni' (100. l.) nem található a szójegyzékben.

A kötetben viszonylag ritkán fordulnak elő sajtóhibák.

A palatalizáció jele maradt el a 38. sz. ének kotta alatti szövegében a 4. és 5. versszakban (346. l.) pl. a *nē-ti* stb. szavakban. (Vö. helyesen a 100. lapon.)

Néhány kirívó sajtóhiba: *amaťemn,* helyesen *omaťemn* (102. l.); *šurikar,* helyesen *šuriškar* (222. l.); 1947. helyesen 1957. (223. l.); a német fordításban: *wildie* helyesen *will die* (75. l.); *Sienahm* helyesen *Sie nahm* (uo.) stb.

A kötet utolsó fejezete (325—349. l.) egyes dalok kottáját tartalmazza. A fejezet végéhez csatlakozó magyarázatok (350—352. l.) utalnak a kötetben megtalálható szövegek számára. Egy esetben fordul elő téves hivatkozás, a 24. sz. kotta szövege nem a 85., hanem a 86. sz. szöveggel azonos. A szövegekhez kapcsolódó magyarázatokban (206—226. l.) is találunk utalásokat a dallamokra, itt azonban a hivatkozott adatok alapján nem kapunk pontos útbaigazítást.

Végül szeretném még megjegyezni a következőket:

A recenzióknak az a tulajdonságuk és talán feladatuk is, hogy egy mű értékei mellett annak hibáira is rámutassanak, ezért a fentiekben is ez tükröződik. Mindennek ellenére hangsúlyozni szeretném, hogy a *Wogulische Texte* a tudománynak, a nyelvtudománynak, ezen belül az obi-ugor nyelvek kutatásának igen nagy nyeresége, a mai vogul nyelv megismerésének felbecsülhetetlen értéke.

F. Mészáros Henrietta

Käfer István: Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve (1577–1977)

Budapest, 1977, Magyar Helikon, 252 p.

Az Egyetemi Nyomda több évszázados tevékenységéről utoljára 1927-ben, fennállásának 350. évfordulójára készült összefoglaló írás. Iványi Béla, Gárdonyi Albert és Czakó Elemér e közös műve számos értékes részadatot foglal össze, részben később elpusztult források alapján; ám menthetetlenül érzik rajta a kor szelleme, a Trianon utáni hangulat. Az azóta eltelt évtizedekben született jónéhány résztanulmány után így hát már régen megérett az idő arra, hogy az adalékokat jó arányérzékkel összefogó, a nyomda működése bonyolult társadalmi–történelmi–politikai hátterének marxista elemzését nyújtó szintézis jelenjen meg. E feladat teljesítésére vállalkozott az ismertetett mű szerzője.

„. . a magyar nemzeti szellem fejlődése párhuzamos volt a többi hazai nemzet művelődésének fejlődésével. A magyar szellemi élet elsődleges szerepének hangsúlyozása ugyanolyan hiba, mintha a nyomda (. . .) soknyelvűségét az egykorú felsőoktatás és könyvnyomtatás politikai, társadalmi érdemének tulajdonítanánk, vagy egyes XVII–XVIII. századi literátorok nemzeti hovatartozásán vitatkoznánk. Az egyetem és nyomdája évszázadokon át elősegítette minden hazai nemzet fejlődését, sokszínűsége és hagyománya csakis a maga egykorú valóságában szolgálhatja a mai nemzetek időszerű közeledését." (195.) Ez a közös alapja Käfer István vizsgálatainak, s ez kiváltképp a nyomda tevékenységének első, érthetően adatszegényebb két évszázadának tárgyalásakor vezet lényeges következtetésekhez.

Nagyszombati házában 1577-ben indította el Telegdi Miklós az ország első könyvnyomtató műhelyét. A város általános katolizálására hasztalan törekvő humanista, Oláh Miklós érsek tanítványának és hagyományai folytatójának tevékenységéről szól a *Telegdi Miklós nyomdája (1577–1609)* című első fejezet. Noha a műhely jobbágysorból magas papi méltóságba került tulajdonosa átgondolt ellenreformációs koncepciót képviselt, humanista szemlélete megkülönböztette, esetenként szembe is állította a jezsuita rend főnökeivel. Így kerülhetett sor arra, hogy – amint erre a szerző felhívja a figyelmet – Telegdi is, s a vállalkozás „lelke", Pécsi Lukács is gyakorta ugyanazzal a harcos, jobbat akaró szenvedéllyel, sőt néha hasonló érveléssel bírálják a társadalmi igazságtalanságokat is, az ország széthullását is, mint ellenfeleik, a kor nagy reformátor szerzői, például a rövidddel a nyomda megindulása előtt még Nagyszombatban prédikáló Bornemisza Péter.

Az Egyetemi Nyomda nagyszombati korszaka (1648–1777) című második fejezet is a XVII. század első évtizedeinek vallási–politikai küzdelmeire utal elsőként. Törvényszerűen, hiszen a katolikus nyomdának a század elején lassan elhaló tevékenységére Bethlen Gábor északi hadjárata mérte az utolsó csapást; a fehérhegyi csata után Nagyszombatban tábort verő fejedelem a nem katolikus írások kinyomtatását megtagadó nyomdából még a felszerelést is elszállíttatta. A fellendülés csak akkor vált lehetségessé, amikor a katolicizmus országszerte visszahódította elvesztett bástyáit, s az ellenreformációt széles szervezeti alapokra építő Pázmány, akinek a pozsonyi tipográfia lassan már a saját művei kiadására sem volt elegendő, előbb papneveldét, majd egyetemet létesített Nagyszombatban. Az utóbbi keretei között, de természetesen jezsuita „védőszárnyak" alatt újrainduló – most már királyi Egyetemi – Nyomda első kiadványa az ellenreformáció új, rugalmasabb, az anyanyelv használatának a vallási propaganda terén óriási jelentőségét felismerő taktikájának jelképeként egy magyar–szlovák–latin szótár volt. Utána – a híres nagyszombati kalendáriumok mellett – egymás után sorjáztak a nyelvtankönyvek, szertartás- és prédikációs könyvek, disszertációs tézisek, a jezsuita színjátszás meghívói és

szereposztásai, a halotti beszédek — köztük a Zrínyi Miklós felett mondott beszéd is. A kevés emberrel dolgozó manufaktúrából relatíve modern nagyüzemmé fejlesztés jegyében eltelt első negyedszázad végén már erkölcsnevelő, sőt verseskötetek is elhagyták a nyomdát.

Az első igazi virágkor a Thököly-csapatok kivonulása után, 1686 és 1711 között köszöntött be a műhely életébe. A már nyolc nyelven megjelenő hatodfélszáz könyv kiadása ezúttal sem progresszív megfontolások eredménye. Kollonits Lipót esztergomi érsek az ország görög katolikus lakossága között kifejtendő propaganda érdekében vásárolta meg — Käfer István feltételezése szerint az 1680-as években, Krakkóban — azt a cirillbetű-készletet, amellyel 1696-ban megjelent az első szerb és román, két évre rá pedig az első rutén kiadvány is.

A szatmári békétől az egyetem s vele a nyomda Budára helyezéséig eltelt hat és fél évtized alatt megjelent mintegy négyezer kiadvány között már szerepel a jezsuita rend által nem túlságosan támogatott történetírás néhány — a jelenkor historiográfiája számára bizonyára tanulságos — terméke is. Sőt, az utolsó nagyszombati évtizedben, nyilván az egyetemen újonnan létesített orvosi, illetve kémiai--botanikai karokon folyó munka nyomán, észrevehetően megnövekedett a természettudományos művek száma. A szerző számításai szerint mindez a nyomda egész nagyszombati működése alatt összesen mintegy ötmillió (!) példányt jelentett.

Az állam hatalmi szervei és a jezsuita rend szervezetei közti, a XVIII. század derekától sokasodó konfliktusok — a diadalmaskodó abszolutizmus és a régi típusú feudalizmus felépítmény-intézményei közti ellentmondás — 1773-ban végül a rend feloszlatásához vezettek. Ezért került sor az állami felügyelet alá helyezett egyetemnek mint a központosított államhatalomnak közvetlenül alárendelt szervnek a fővárosba helyezésére is. Ezzel az 1777 és 1849 közötti periódussal foglalkozik a *Typographia Regiae Universitatis Budensis* című fejezet. A történeti és irodalomtörténeti szempontból legérdekesebbnek látszó időszak vizsgálatánál Käfer István emlékeztet rá, hogy „a különböző nyelvek együttélését a budai nyomdában a nemzetek viharos öntudatra ébredése közepette nem a demokratikus, progresszív fejlődés erői, hanem — tragikus módon — főképp az abszolutizmus konzervatív, visszahúzó hatalmai tették lehetővé." (195.) E megállapítást igazolja, hogy az Egyetemi Nyomda a nehézségek ellenére fővárosi tevékenységének már első négy esztendejében megkétszerezte az egyébként is lendületessé váló pest-budai könyvtermést. Hiszen a jelenség hátterében a felvilágosult abszolutizmus intézkedései állnak: az egyetemi nyomdának az intézményesített közművelődésben szánt, már a Ratio Educationisban is körvonalazott, 1779-ben pedig külön rendeletben szabályozott feladatai közé tartozott a Magyar Királyság valamennyi tankönyvének kiadása. A koncepció tudatossága még nyilvánvalóbbá vált, amikor semmivé lettek II. Józsefnek a sajtóval kapcsolatos liberális intézkedései, s felszámolták a Martinovics-féle összeesküvést is. A Pest-Buda alighogy megpezsdülő szellemi életére nehezedő önkényuralom valóban fojtogató légkörében — elég felidézni Csokonai, Kazinczy vagy Batsányi kétségbeesett írásait — a budai Egyetemi Nyomda újabb, nem kevésbé fontos privilégiumot kapott. A királyi udvar támogatásával hozzájutott a Kurczböck, majd Novákovics István nevével jegyzett bécsi cirill betűs nyomdához, s vele a szerb, román és rutén (kárpátukrán), valamint héber könyvek kizárólagos kiadásának jogához.

Ami szándékában — még csak háttérbe sem húzódóan — hatalmi-politikai törekvéseket szolgált, a megvalósulás során jóval árnyaltabb lett. A legkisebb kérdések eldöntésébe is beavatkozó Helytartótanács szüntelen vizsgálatai és a tulajdon siralmas és zavaros anyagi helyzetének bonyodalmai közepette eltelt első negyedszázados budai működésének végére ugyanis — Sághy Ferenc és Bikfalvi Falka Sámuel tevékenysége idejére — a születő nemzetek szükségletei, az objektív gazdasági-társadalmi helyzet, valamint a nemzeti öntudatra ébredés veszélyeivel kellőképpen még nem számoló bécsi kormány jóváhagyása megteremtett egy olyan helyzetet, amelyben *a budai Egyetemi Nyomda meghatározó szerepet játszhatott egyes nemzetiségek nemzeti kultúrájának létrejöttében.*

Különösen azoknak a népeknek az esetében töltött be ilyen missziót, amelyek a XIX. század elejére nemcsak az önálló államiság politikai hagyományaival, hanem esetenként még kialakult irodalmi nyelvvel sem rendelkeztek. Győzelemre segítette például a Petâr Beron által Brassóban megteremtett bolgár irodalmi nyelvet; ezt annál is inkább megtehette, mert a török hatóságok, amelyek nem engedélyezték nemzeti nyomda létrehozását, s tiltották az oroszországi könyvek behozatalát, a Budáról érkező könyvek elé nem gördítettek akadályokat. Hosszabb-rövidebb ideig az Egyetemi Nyomda nyújtott keretet Gh. Şincai, P. Maior és S. Micu-Klein, az erdélyi triász nyelvművelő tevékenységének; emellett szerepe volt a román görög katolikusok és görögkeletiek nyelvhasználatának

egységesítésében. Ha a nagyszombatihoz arányaiban természetesen nem is mérhető, de jelentős volt, s Jan Kollar munkásságával újra fellendült a szlovák nyelvű könyvek kiadása is. A nyomda nemcsak keretet nyújtott az egységes szlovák írásmód kialakítása során folytatott harchoz, de állást is foglalt a kérdésben. Käfer István külön is felhívja a figyelmet a nyomda legjelentősebb ilyen jellegű eredményére: az egységes szerb irodalmi nyelv és helyesírás megteremtéséhez nyújtott segítségre.

Az Egyetemi Nyomda következő periódusát — a *Tankönyvek és hivatalos nyomtatványok (1849—1923)* című, már elnagyoltabb fejezet tárgyát — a termelés mennyiségi és minőségi mutatóinak gyors növekedése jellemzi. Jóval terjedelmesebb és rangosabb a magyar nyelvű könyvek listája is: Vörösmarty, Batsányi, Bajza, Verseghy, Czuczor, Berzsenyi, később Kossuth és Petőfi írásai sorjáznak az egyre rendszeresebben megjelenő tudományos munkák és a mind jelentősebb folyóiratok mellett.

A Gólyavárban (1923—1945) és *Az utolsó harminc év* című utolsó fejezetek már csak a legfőbb vonalakban vállalkoznak a szinte áttekinthetetlenné váló kiadványtömeg rendszerezésére.

A kötet a nyomdában készült kiadványok számának és nyelvi megoszlásának ismertetésével és névmutatóval zárul. Ami — legalábbis a kutatók szempontjából — nem látszik szerencsésnek, az a hivatkozási anyag jegyzetszám nélküli, rövid bibliográfia-szerű csoportosítása. A kötet törzsanyaga azonban az elkövetkező években kétségtelenül kézikönyve lesz a hazai és közép-kelet-európai kultúrtörténészeknek, s fontos forrása a témával foglalkozó irodalomtörténészeknek is.

Gereben Ágnes

Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom

Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 160 p.
(Modern Filológiai Füzetek. 29.)

„Nem a személytelen, a munkaközösségek által írt irodalomtörténetek értik és értetik meg tehát az irodalom fejlődésének lényegét — írja Bojtár Endre —, hanem azok, melyek mögött ott áll a művek kiváltotta élmény fedezete, bizonyítván, hogy az irodalomszemlélet semmilyen területe, semmilyen szakasza nem nélkülözheti az értékelő szubjektumot." (18.) Sőt, tehetjük hozzá, csakis ez utóbbi irodalomtörténetek működnek aktívan közre az irodalom folyamatában. A munkaközösségek produkciói az irodalom folyamata szempontjából statikusak, rajta kívül állva beszélnek róla, megmaradnak szekunder irodalomnak. Az egyéni orientáció, koncepció és értékelés bélyegét magukon viselő munkák viszont dinamikusak, az irodalom folyamatáról beszélve annak részeseivé válhatnak, a kvalitástól függő mértékben bekapcsolódhatnak az eleven fejlődésbe, az irodalomtörténetből az irodalom történetébe léphetnek. (Gondoljunk a szellemtörténet számos klasszikus irodalmi értékké vált termékére.)

Mindez — a fentiekben levő nem is látszólagos értékelő mozzanat ellenére — nem jelenti a kézikönyvek, lexikonok lebecsülését, értékük tagadását. A hatalmas, szétszórt tudásanyag rendszerezett, áttekinthető kézbeadása e művek vitathatatlan érdeme, felbecsülhetetlen haszna. Ezenkívül a szubjektivitás a munkaközösség esetében sem zárható ki teljesen; a periodizáció, csoportosítás stb. a mindenkori szerkesztési elvtől függ, az egyes fejezetek szövegei pedig végső soron mégiscsak egyéni produkciók. Másrészt az egyéni irodalomtörténet sem kerülhet el olyan körülményeket, amelyek eleve kizárják a szubjektivitást (kronológia, tényszerű adatok stb.). Valójában tehát mindig a két módszer ötvözete jön létre, csak a dominanciájuk különbözik esetenként.

A kelet-európai avantgarde irodalom c. könyvre is vonatkozik ez. Tartalomjegyzékének számozott beosztásától eltérően (itt két nagy fejezet található), valójában három nagyobb egységre tagolódik: az irodalmi irányzat mibenlétéről és értelmezéséről szóló rövid elméleti bevezetés (1) után a kelet-európai avantgarde irodalom „lexikona" (2) következik, majd a levonható következtetésekkel, általánosításokkal és értékelésekkel (3) zárul a mű. Nos, az 1. és 3. részben jól kivehető az „értékelő szubjektum", a középső, 2. részt viszont akár munkaközösség is írhatta volna. E részben Bojtár Endre rendezett és rendszerezett, jól áttekinthető adatok bőségével a kelet-európai avantgarde irodalom tarka, gazdag világába vezet be, irodalmi köztudatunk (egyik) fehér foltját satírozgatva.

A könyv ilyen szerkezete tökéletesen indokolt. Az avantgarde-dal általában is mostohán bánó irodalomtörténetírásunk és irodalmi köztudatunk a kelet-európai mozgalmakról (kivéve az orosz futurizmust) ez ideig nem vett tudomást. Valószínű, hogy a Bojtár könyvében regisztrált különféle kelet-európai avantgarde csoportok, áramlatok zöme (pl. cseh poetizmus, horvát zenitizmus, lengyel formizmus) a szűkebb szakmai körökön kívül először hallott újdonságok. Ezért valóban szükséges volt adatszerű ismertetésük, leírásuk.

Az anyag interpretálásának kulcskérdése, nyilván, a rendszerezés elve. Az avantgarde esetében itt két tévútra vezető módszer elkerülésére kell ügyelni. Az egyik az egymás tagadásaként létrejövő, mindennel leszámolni és mindentől különbözni akaró megszámlálhatatlan önelnevezésű csoport manifesztumainak csapdájába esve az egyéni sajátosságokat igyekszik megragadni és kimutatni, s így eltéved a mozgalmak beláthatatlan sűrűjében. A másik módszer a közös jegyek kiragadásával a korszak egységességet hangsúlyozza, s így egybemossa a valóban különböző törekvéseket, jelenségeket is. A járható út, melyet Bojtár Endre is választott, a kettő között van. Összefogva az egybetartozót, szétválasztva a különbözőt, öt alapvető típusra szűkíti le a számtalan árnyalatot. S helyesen jár el, amikor ezeket az alapvető típusokat a legismertebb, legmarkánsabb avantgarde jelenségek önelnevezésével jelöli (dadaizmus, futurizmus, expresszionizmus, szürrealizmus, konstruktivizmus), hiszen ezek a kifejezések az évek során és a részkutatások eredményeképpen valódi tartalommal telítődtek: önelnevezésből terminussá váltak.

Ily módon Bojtár Endre nem fecsérli az időt és teret kategóriák felállításával, a hangsúlyt a jelenségek leírására helyezi. A leírást azonban, sajnos, nem mindig egészíti ki elemzéssel. Holott ez annál is inkább helyénvaló lett volna, mivel a 3. részben, a kelet-európai avantgarde irodalom átfogó jellemzésénél és értelmezésénél elsősorban az avantgarde ember- és világképével foglalkozik, s így a műfaji, poétikai, stilisztikai stb. kérdéseket a könyv csak érintőlegesen és elszórt utalásokban taglalja. Ebben az „elhallgatásban" (a szerző szándéka szerint? ellenére?) az avantgarde irodalom burkolt — negatív — értékelése rejlik. Ezáltal ugyanis a könyv egésze érezteti, amit Bojtár néhányszor — konkrét jelenségekkel kapcsolatban — szó szerint is kimond: (pl. a proletárirodalom) „. . . igen hamar menthetetlenül elavulttá vált, s ma már csak egy-két költő egy-két műve maradt olvasható . . ." (68.)

Ezt a — helyes — negatívan értékelő összkicsengést ellensúlyozta és az avantgarde értékeit, erényeit is kidomborította volna az avantgarde irodalom legnagyobb, maradandó értékű és eleven műveket létrehozó alkotóinak *kiemelése.* Majakovszkij, Kassák, Nezval, Davičo stb. elvegyülnek, eltűnnek a nevükről ismert és ismeretlen költők, írók tömegében.

Az avantgarde nagy alkotóin kívül jelentőségükhöz mérten előtérbe lehetett volna állítani az *avantgarde-ból kiemelkedő* művészeket (pl. Jeszenyin, József Attila, Miloš Crnjanski), akik az avantgarde vívmányait egy sajátos, öntörvényű, nem besorolható és kimagasló életműbe építették bele.

Ezzel kapcsolatban kellett volna rámutatni az avantgarde bizonyos jegyeinek továbbélésére is, kimutatva, mely irányzatból mi került át és hogyan termékenyített meg későbbi, már nem avantgarde törekvéseket (pl. Weöres Sándor, Vasko Popa esetében).

Ily módon Bojtár Endre az avantgarde irodalmának értékeire, jelentőségére világíthatott volna rá, ami így jórészt elsikkad, vagy csupán nem illusztrált kijelentésekben jut érvényre. Végül pedig hiányérzetet kelt a kelet-európai és a nyugati avantgarde irodalom — genetikus és tipológiai — összefüggései tárgyalásának az elmaradása, annál is inkább, mivel az avantgarde egyik fő jellemzője a tudatos nemzetköziség, és közismert az egyes csoportok egymásra-figyelése, érintkezése. Kelet-Európában az avantgarde pedig jórészt nyugati hatásra jött létre, az ilyen irányú összehasonlító elemzés tehát itt feltétlenül indokolt.

Mindez azonban nem annyira kritikus számonkérés, mint inkább sajnálkozó hiányolás, hiszen ha valaki, akkor Bojtár Endre lenne hivatott a fent jelzettek megírására. Erről a könyvben tükröződő imponáló anyagismeret, érzékeny műértés és módszertani kiforrottság tanúskodik.

Milosevits Péter

F. W. Brownlow: Two Shakespearean Sequences

London, 1977, Macmillan, 245 p.

Egyre nyilvánvalóbb, hogy napjainkban a Shakespeare-kutatás mindinkább arra irányul, hogy a modern olvasatok lehetőségeit tágítsa, hogy újabb és újabb interpretációknak nyisson kaput, olyanoknak, amelyek éles ellenfényt adnak a shakespeare-i tükörnek, amelyben aztán — ha gondosan tanulmányozzuk a tükörképet — önmagunkra, saját korunkra ismerünk. Nem először történik ilyen tükrös azonosulás Shakespeare és különböző korokbeli kutatói, interpretálói között, s hiba lenne, ha egyáltalán vitatnánk a modern olvasatok igazát vagy hasznát. Hiszen ezek nélkül Shakespeare soha nem válhatott volna „kortársunkká", arról nem is szólva, hogy a különböző modern színpadi interpretálási kísérletek nélkül korunk színházi kultúrája is jóval szegényebb, jóval szürkébb lenne. Az viszont kétségtelen, hogy az újszerű kritikai és főleg színházi interpretációk meglehetősen háttérbe szorították, sőt: kissé ódivatúvá minősítették azt a közelítést, amely a shakespeare-i életművet, annak egyes szakaszait vagy egyes alkotásait Shakespeare korához erősebben kötődve vizsgálja, más szóval: azt a közelítést, amely Shakespeare-ben nem elsősorban a „kortársat" látja, hanem az angol reneszánsz drámaíróját.

Erre a „hagyományosabb" közelítésre alapul F. W. Brownlow kötete: a reneszánsz drámaíró művészetének titkait fürkészi, saját korába, saját társadalmi-politikai környezetébe állítva Shakespeare-t. Az alapállás hagyományos, ám ezen belül az elemzés meglepően újszerű vonalakon halad. Brownlow két drámai ciklusra, a korai királydrámákra és a késői művekre, a románcokra összpontosítja vizsgálatát, s azt a határozottan megfogalmazott tételt igyekszik bizonyítani, hogy a shakespeare-i dramaturgia fő vonása, meghatározó jellegzetessége a drámai nyersanyaggal való kísérletezés, olyan végső forma keresése, amelyben maradéktalanul kifejezésre juthat az akció, a jellemek és az eszmék egységes tartalma.

A kötet azonban nem is annyira ennek az alaptételnek az okán tart igényt megkülönböztetett figyelemre, hanem főleg azért, mert szerzője jó módszert alkalmaz: az egyes művek elemzéséből Shakespeare drámai gondolkodásának jellegzetességeit bontja ki, majd e jellegzetességeknek az adott ciklusokon belüli fejlődését mutatja be. Így nem sikkadnak el az egyes művek sajátosságai, ugyanakkor a ciklusok belső fejlődésének a nyomvonalai is jól rajzolódnak ki. S hogy mégis hiányérzetünk támad a kötet elolvasása után, s hogy számos helyen vitára ingerel a mű, az inkább abból adódik, hogy a ciklusok határait Brownlow — túlságosan is makacsul ragaszkodva alaptételéhez — egyszer igen szűkre, másszor meg igen tágra szabja. Az első ciklus Brownlow beosztása szerint a York tetralógiát, a *János királyt* és a *II. Richárdot* foglalja magába, vagyis a Shakespeare-kronológia szerint az „inasévek" hat alkotását. Ez keves: ha ugyanis Brownlow koncepciója szerint e hat mű azért alkot ciklust, mert a hatalom megszerzésének és elvesztésének emberi tragédiáját önti más és más keretbe, akkor a szintézist sokkal inkább a *IV. Henrik*ben, s kevésbé a *II. Richárd*ban találhatjuk meg. (Különösen akkor, ha elfogadjuk — amit különben Brownlow is hangsúlyoz —, hogy Shakespeare történelmi drámáit, s köztük a York tetralógiát, semmiképpen sem szabad egyszerűen a Tudor-mítosz propagandájának, valami hivatalosan jóváhagyott és patronált agitációnak látnunk.) Csakhogy a *IV. Henrik* nem illeszkedne maradéktalanul Brownlow koncepciójához, mert míg egyik részében a bitorló Bolingbroke emberi tragédiájának vagyunk tanúi, a másik drámai erővonal már a jövő uralkodójának, a jó V. Henrik királynak a formálódását követi. Ez önmagában mutatja, hogy a „ciklus" önkényesen való kialakítása, a teljes történelmi sorozat megcsonkítása nem éppen szerencsés gondolat.

Hasonlóan önkényes és erősen vitatható a másik ciklus időhatárainak kijelölése. Ez a ciklus az ún. késői színműveket foglalja magába, amelyeknek egységbe fogó elve az emberi szenvedések jutalmaként elnyert boldogság gondolata. Az egyes művek itt is a kísérleti formákat képviselik, s Brownlow koncepciója szerint a szenvedés—megjutalmazás rendező elvvel való kísérletezés után a shakespeare-i drámai gondolkodás oda kanyarodik vissza, ahonnan indult: a tragikus lezárás szükségességének elismeréséhez. Ez a koncepció arra kényszeríti Brownlow-t, hogy az *Athéni Timont* is (amely — mert csakúgy, mint a *Lear királynak* vagy az *Othellónak*, ennek is a gonosz fel nem ismerése az egyik vezérszólama — inkább a nagy tragédiákhoz sorakozik, semmint a románcokhoz) ebbe a ciklusba sorolja, sőt a shakespeare-i életmű zárópontjának, utolsó alkotásnak nevezze ki.

Ez a hipotézis aligha fogadható el. Igaz, hogy az általában elfogadott 1607/08-as keletkezési dátumnak sincs megbízható „külső bizonyítéka", s végső soron az, hogy az *Athéni Timon* sokban hasonlít az ekkortájt keletkezett *Lear királyhoz*, s az, hogy ugyanúgy North Plutarkhosz-fordítása a mű forrása, mint az 1607 körül keletkezett *Antonius és Cleopatrá*nak, valamint a *Coriolanus*nak, továbbá a metrikai jellegzetességek — nem perdöntő bizonyítékok. Csakhogy Brownlow-nak az *Athéni Timon* későbbi keletkezéséről vallott elmélete még kevésbé megbízható alapokon nyugszik. Brownlow ugyanis azt bizonygatja, hogy mivel az *Athéni Timon* szövege kidolgozatlan, sok helyen (különösen a végén) szinte vázlatszerű, elképzelhető, hogy Shakespeare befejezetlenül hagyta a művet — talán épp azért, mert a halál kiragadta kezéből a tollat. Mindez szinte kevésbé meggyőző, mint az általában elfogadott hipotézis, márcsak azért is, mert a kidolgozatlanság, a befejezetlenség ténye könnyen magyarázható akár azzal, hogy a Condell és Heminge birtokában levő kézirat csakugyan a nyers vázlat volt (esetleg épp ezért nem akarták először felvenni a Folio kiadásba), s a végleges kidolgozás — hasonlóan a *Love's Labour's Won* vagy a *Cardeno* szövegéhez — egyszerűen elveszett.

Kár, hogy ez a megalapozatlan feltevés helyet kapott Brownlow koncepciójában: veszélyezteti a shakespeare-i dramaturgiáról mondottak értékét, sőt bizonyos mértékig aggályokat kelthet az egyes művek elemzési szempontjainak a megbízhatóságával, illetve magukkal az elemzésekkel kapcsolatban is. Pedig ezek között jónéhány valóban kitűnő gondolattal, megfigyeléssel találkozunk: kiváló „shakespearológiai" teljesítmény pl. az, ahogyan a *VI. Henrik* trilógia egységes struktúráját bizonyítja a női szereplőkhöz (Eleanor Gloucester, Margit királyné) tapadó „nagyravágyás"-téma felrajzolásánál, vagy ahogyan meghatározza a *Periclesben* hosszú idők óta „zavaró momentumként" jelen levő Gower-motívum helyét és jelentését. Sok ilyen és ehhez hasonló „gyöngyszem" akad Brownlow kötetében, de ezek is csak részben kárpótolnak a korábban említett megalapozatlan, elsietett hipotézisekért.

Pálffy István

Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig

Budapest, 1977, Magvető Könyvkiadó, 287 p.

A *Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből* alcímet viseli Csapláros Istvánnak, a varsói magyar tanszék vezetőjének a Magvető Kiadó *Elvek és utak* c. sorozatában megjelent kötete, de a gyűjtemény két szempontból is túllép az alcímben megjelölt szerény kereteken. A szerző a magyar—lengyel kapcsolatoknak egyrészt eddig teljesen ismeretlen területeit tárja fel, másrészt több tanulmány jellege (*A lengyel nők hazaszeretete, A világnyelveken megjelent Petőfi-irodalom közvetítő szerepe a magyar költő lengyelországi fogadtatásában*) meghaladja a hagyományos kapcsolatkutatást.

A kötet tizenegy, magyar, lengyel, illetve francia nyelven már publikált vagy kifejezetten e kötet számára készült tanulmányt tartalmaz. A lengyelül már megjelent tanulmányok nagyrésze a Przegląd Humanistyczny c. rangos lengyel folyóiratban olvasható. Mivel csak két értekezés készült kifejezetten e kötet számára, a szerző a folyóiratokban közölt jegyzetanyagot az ismétlések elkerülése céljából nem csatolta a kötethez, pedig ezek a tanulmányok hasznos kiegészítői lettek volna. Helyeselhető viszont, hogy az átfedések megakadályozása végett a korábban már közölt művek bevezető, illetve befejező részét a szerző lerövidítette, így az egész könyv is egységesebb profilt nyert.

A kötet tanulmányainak nagy része költészettel kapcsolatos kérdésekkel foglalkozik (*Magyar költők bemutatkozása a lengyel irodalomban, A „Szózat" jelenléte az 1860—62. évi galíciai hazafias mozgalmakban* stb.). Ezek közül a *Polak, Węgier — dwa bratanki* című, amely a közismert mondóka útját vizsgálja, átnyúlik a művelődéstörténet területére. A *Magyar költők bemutatkozása*... sem egyszerű fogadtatástörténeti rajz, hanem pl. Kisfaludy Sándor több versének német és lengyel nyelvű fordítását és azok összehasonlító elemzését is tartalmazza. E tanulmány szervesen kapcsolódik Csapláros István korábbi munkásságához, hiszen egy már 1958-ban publikált sejtésének megerősítését tartalmazza: „... ez az országrész [Galícia] éppen a Habsburg birodalomhoz való közös tartozása révén — elsősorban a német közvetítő nyelv segítségével — a romantika korában jelentősen kivette részét irodalmunk befogadásának munkájában." Ennek az alapgondolatnak egy másik, inkább adalék

jellegű vonatkozását vizsgálja *A „Szózat" jelenléte . . .* c. tanulmány. Nem tekinthető szigorúan csak fogadtatástörténetnek *A lengyel kérdés az 1848-as magyar forradalom első hónapjaiban* c. mű sem, mivel ez néhány, az események hevében született vers bevezetőben történő áttekintése után *A magyar—lengyel közeledés első határozott lépései* c. történeti résszel folytatódik, jelezve Csapláros professzor széles körű felkészültségét.

A kötet egyetlen XX. századi témájú írása az *Ady Endre és az 1905—1907. évi lengyelországi forradalmi mozgalmak* címet viseli, és Ady lengyel vonatkozású megnyilatkozásainak az egykorú magyar és lengyel helyzettel való, eddig fel nem tárt összefüggéseivel foglalkozik. Nagyon értékes a magyar olvasó számára a tanulmány történeti alapszövete, hiszen oly kevés a Lengyelország történelmének egyes konkrét problémáival foglalkozó magyar nyelvű tanulmány.

A Liszt Ferenc 1843-as diadalútját megörökítő rész zenei jellege miatt csak látszólag rí ki a kötetből, mivel Csapláros István itt közli F. Węzyknek, illetve W. Wolskinak Liszt lengyelországi látogatása alkalmából született verseit. Egyik költő sem tekinthető a lengyel irodalom kiemelkedő alkotójának, annál inkább megbecsülendő, hogy a szerző e tanulmány keretében publikálta két versüket. Magyar nyelvű kötetük valószínűleg soha nem lesz, így azonban mégsem tűnnek el a magyar olvasó elől a történelem süllyesztőjében ezek az értékes adatok.

Önálló értekezés foglalkozik *Az ember tragédiája* krakkói bemutatójával, azonban ez a filológiailag példamutató tanulmány, amely ugyan a következő optimista gondolattal zárul, legalábbis Lengyelország vonatkozásában: „Alapos gyanúnk szerint a Tragédia verte hullámok jóval szélesebbek és messzebb hatók Lengyelországban, mint azt ebben a pillanatban konkrétan bizonyítani tudjuk", mégsem ad választ a magyar irodalomtörténetírás egyik nagy kérdésére: miért nem igazán népszerű a *Tragédia* külföldön? Kijelöli a szerző a további kutatások irányát a *Tragédia* első lengyel fordítójával, J. Hennel kapcsolatban is.

Elsősorban a magyar irodalomtörténetírás számára nyújtanak érdekes adalékokat a következő értekezések: *A lengyel kérdés Kazinczy Ferenc és barátai levelezésében, B. Jaroszewska, a magyar irodalom első lengyel apostola* — hiszen olyan tényeket tárnak fel, amelyek eddig nem voltak részei a magyar irodalomtörténeti köztudatnak.

Csapláros István művei sok, a magyar irodalomtörténet előtt eddig ismeretlen adatot tárnak fel és jelölik ki egyben a további kutatások irányát. Ugyanakkor a gazdag kultúrtörténeti hátterű tanulmányok sajátos, sehova be nem sorolható műfajt teremtenek a magyar irodalomtörténetíráson belül.

Kálmán Judit

Rudolf Bähr: Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland

Köln, Wien: Böhlau, 1977, 156 p. (Böhlau forum litterarum. 8.)

Mikor találomra fölcsapjuk a kötetet, és hol Rudi Dutschke meg Benno Ohnesorg nevével találkozunk (3), hol az osztrák vasutak építkezési ütemét (1837—1913) bemutató grafikonnal (143), hol a kasseli városi tanács levelének a fakszimiléjével, melyben sajnálattal közlik Bähr úrral (1 Berlin 33, Gosslerstr. 30), hogy olyan iratokat nem találnak, amilyeneket ő a történelmi forráskutatáshoz keres (148) — akkor gyanút fogunk, nem más könyvek lapjait fűzték-e be véletlenül *A nemzetiszocialista Németország nyelvi bírálatának alapjai Karl Krausnál* c. dolgozatba. Mikorra végigolvastuk, már tudjuk, hogy *csak* más könyvek lapjai vannak benne.

A címben jelzett téma igen izgalmas. Az osztrák szatirikus, Karl Kraus (1874—1936) személyisége, *Fackel* c. lapjában 37 éven keresztül folytatott küzdelme mindazzal, amit ez idő alatt egy maximálisan becsületes polgár Bécsből láthatott, joggal vívja ki a kutatók rendkívüli érdeklődését. Ha ehhez még hozzávesszük, hogy szatirikus bírálatának alapja a nyelv, méghozzá olyan mértékben, hogy a századelő közép-európai „nyelvi forradalmának" ő az egyik központi alakja, munkássága művelődési

alapélménye többek között Schönbergnek és Wittgensteinnek, a figyelem még indokoltabbnak látszik. Az ugyan fölöttébb vitatható, hogy — amint a cím involválja — valóban a fasiszta nyelvhasználat bírálatát tekinthetjük-e a krausi nyelvkritika csúcsteljesítményének. Munkahipotézisnek mindenesetre elfogadható, hiszen e bírálat alapjainak komplex vizsgálata az *egész* krausi nyelvközpontúság megértéséhez vihet közelebb.

De nem úgy, ahogy Bähr teszi.

Munkája három fejezetre oszlik. Az első — *A kritika történelmi-szociális előfeltételei* — azt boncolgatja, hogy Karl Krausnak, hála az apja biztosította anyagi függetlenségnek, sosem voltak apró megélhetési gondjai, mint mondjuk a vele számos vonatkozásban rokon Karinthy Frigyesnek, Jaroslav Hašeknek vagy Peter Altenbergnek. Ez közismert tény. Aprólékos kidolgozása egy minden részletre kiterjedő életrajzi ábrázolás jó alátámasztása lehet. Rudolf Bähr azonban nem foglalkozik ilyen kicsinységekkel, hanem levélben megkéri Paul Schicket, a bécsi városi könyvtár Karl Kraus-archívumának (azóta elhunyt) vezetőjét, informálná már őt Jakob Kraus cégének gazdasági helyzetéről. Ha nem érzéketlenségre, akkor némi mazochizmusra vall, hogy a szerző a lenyűgöző humorú, bár nem mindenütt elfogadható érvelésű elutasító válaszlevelet is fakszimilében közli (146k).

Az első fejezet az induló *Fackel* programjáig jut. Az író fejlődésének következő húsz évén, amelyben Kraus szinte valamennyi igazán jelentős írása keletkezett, egész szatirikusi és nyelvkritikusi munkássága kialakult, a szerző könnyedén átsiklik, holott a címben jelzett alapokat csakis itt kellene keresni.

A második fejezet címe *Politikai magatartás a fasizmussal szemben.* Általánosságban próbálja vizsgálni Karl Krausnak az osztrák szociáldemokráciához, az ausztrofasizmushoz és a hitleri Németországhoz való viszonyát. 1918-tól kezdi az események felsorolását, holott ha a *Fackel*ből nem ismerné is, a szociáldemokrácia szemszögéből íródott Kraus-tanulmányokból tudhatná, hogy sokkal korábbra kellene visszatekintenie. (1899-ben a polgári radikális színezetűnek induló *Fackel* több cikket közöl Wilhelm Liebknechttől, 1900-ban felhívja a választókat, hogy a szociáldemokratákra szavazzanak stb. stb.) Ezeket a dolgozatokat — Czeitschner, Pfabigan — azonban egyszerűen ignorálja, bibliográfiájába sem veszi fel, akárcsak a frankfurti iskola jeles képviselőinek — Adorno, Benjamin — Kraus-esszéit. Nem tud egyébként Borries Kraust elfogadható érveléssel bíráló könyvéről sem.

A harmadik fejezet *A nemzetiszocializmus nyelvi-ideológiakritikai elemzése*t hivatott bemutatni. Futtában elintézi Kraus szatirikusi felfogását, nyelvkritikáját, aztán az 1933 nyarán keletkezett *Die Dritte Walpurgisnacht* (A Harmadik Walpurgis-éj) c. háromszáz oldalas fasisztaellenes esszét tárgyalja. Bähr tanulmányának — a 140. és a 142. oldalon kívül, amelyek üresek — ezek a legjobb lapjai: a Kraus-idézetek között ugyanis a szatirikusi technika pompás alkalmazásait csodálhatjuk meg, és rádöbbenünk arra az élességre, amellyel már a Machtergreifung után fél évvel látható volt — Bécsből! — a hitleri rend szörnyűsége. A szerző persze itt is Kraus tehetetlenségét hangsúlyozza.

A nemzetiszocialista Németország nyelvi bírálatának alapjai Karl Krausnál nem egyszerűen rossz könyv. Mert ha csak az volna, túlzottnak tetszhetne indignációnk. A szerző azonban zavaros, rendszertelen, Kraushoz épp hogy csak kapcsolódó nézeteit magabiztos stílusban adja elő, amelynek tartozékai az „osztályharc", „munkásosztály" kifejezések, amely fölemlít olyan, a mai Szövetségi Köztársaságban sem népszerű tényeket is, mint a fasizmus és a tőke szerves kapcsolata, amely szívesen hivatkozik a marxizmus klasszikusaira — egyszóval obskurizmusát erőteljesen baloldalinak álcázva adja elő. Mi csak kínos nevetéssel reagálhatunk arra a primitív módszerre, ahogyan Karl Kraust az esztétikai momentumok teljes kizárásával akarja interpretálni. Például odáig megy, hogy megrója az írót, amiért — egyébként 1909-ben keletkezett — aforizmájában („A haladás emberbőrből készít pénztárcákat") a haladást és nem a finánctőkét emlegeti (71, 133).

A megfelelően manipulált nyugati olvasó azonban az ilyesmik láttán a marxizmus autentikus kifejezőjének tekinti Bährt és elborzong. Ha az ő elriasztását tartotta szem előtt a jónevű Böhlau kiadó, amikor felvette a munkát a „forum litterarum" sorozatba, akkor alighanem célt ért. Különben viszont érthetetlen, miért kellett Bähr dolgozatának becsületes kiállításban, könyvkiadónál megjelennie.

Szabó János

А. Б. Ботникова: Э. Т. А. Гофман и русская литература

(Первая половина XIX века.) К проблеме русско—немецких литературных связей. Воронеж, 1977.

A szerző abból az általánosan elfogadott feltevésből indul ki, hogy a különböző nemzeti irodalmak az egységes világirodalmi folyamat részeként egymással kölcsönhatásban fejlődnek. A kapitalista viszonyok gyors térhódításával párhuzamosan a korábban már meglévő irodalmi kapcsolatok és hatások jelentősége lényegesen megnőtt a XIX. században. Nyugat-Európában széles körű gazdasági és kulturális kapcsolatok jöttek létre. Ugyanakkor elmélyültek az orosz irodalom nyugat-európai irodalmi kapcsolatai is. A Hoffmann-művek orosz írók által történő alkotói befogadása az orosz—német irodalmi kapcsolatok szerves részét alkotja a XIX. század első felében.

A szakirodalom régóta foglalkozik E.T.A. Hoffmann orosz irodalmi kapcsolataival. A szerző megállapítása szerint a kutatók többsége a német romantikus prózaíró orosz irodalmi befogadását túlságosan egyoldalúan tüntette fel, mivel az analóg motívumok és típusok megjelenését többnyire utánzásként, a német író közvetlen hatásaként értelmezték, holott az irodalmi kölcsönhatások folyamata ennél sokkal bonyolultabb. A szerző meggyőzően vitatkozik egyes komparativisták kutatási módszereivel (többek között Sackheim, Petrovszkij, Gorlin, Charles E. Passage nevét említenénk), akik számos hasonló motívumot tártak fel Hoffmann és a vizsgált orosz írók műveiben, de nem fordítottak kellő figyelmet az irodalmi kapcsolatok rendszerére. Botnyikova véleménye szerint az irodalmi kapcsolatok tanulmányozásakor mindenekelőtt az irodalom fejlődési folyamatának történeti és elméleti törvényszerűségeit célszerű feltárni. Az irodalmi kapcsolatok vizsgálata során figyelembe kell venni mind a tipológiai jellegű kapcsolatokat — amelyeket a különböző országok történelmi és társadalmi helyzetének analógiája, valamint az irodalom esztétikai szükségletei határoznak meg —, mind a művész világszemléletét és a kimutatható közvetlen kapcsolatokat.

Botnyikova tanulmányának érdeme, hogy kutatásaiban ezeket a szempontokat igyekszik érvényre juttatni.

Az első fejezetben részletesen foglalkozik Hoffman művészetének oroszországi népszerűségével. Ismeretes, hogy Hoffmann művei sajátos szerepet töltöttek be a XIX. századi orosz szellemi életben. A nagy német romantikus prózaíró szinte valamennyi művét kiadták orosz fordításban. Sokan olvasták műveit, sokat vitatkoztak róla, utánozták. Botnyikova helyesen állapítja meg, hogy Hoffmann műveinek hatása még a XX. században is érezhető. A. Blok *Komédiásdi* c. színművének tragikusan groteszk hangvételében, Andrej Belij *Peterburg*jában, Leonov és Kaverin korai próbálkozásain keresztül M. Bulgakov *A Mester és Margaritá*jáig fellelhetők a jellegzetesen hoffmanni hangulatok és alakok s a Hoffmannra emlékeztető esztétikai elvek. A hosszan tartó Hoffmann-tradíció magyarázatát a tanulmány szerzője a német romantikus író életművének művészeti sajátosságaiban, valamint az orosz történelem és irodalom fejlődési folyamatában látja. A szerző hatalmas irodalmi anyagot vizsgálva mutatja be, milyen élénken foglalkoztatta Hoffmann művészete a XIX. század Oroszországának legkiválóbb irodalmárait. Hoffmann szellemében keletkeztek többek között Herzen, Akszakov és Ogarjov egyes művei.

Közismert tény, hogy Hoffmann irodalmi munkássága külföldön nagyobb sikert aratott, mint hazájában, ahol a jelentős olvasói érdeklődés ellenére a kritika meglehetősen hűvösen fogadta. Hoffmann művészetét német kortársai közül mindössze Heine és Marx értékelte nagyra. Goethe, Hegel, Jean Paul, Tieck, Brentano, Eichendorff élesen kritizálták műveit. Ugyanakkor Oroszországon kívül jól ismerték és nagyra értékelték munkásságát Franciaországban, Angliában, Amerikában és Dániában.

Egyetértünk a szerző megállapításával, mely szerint Hoffmann művészete nem tekinthető csupán a német romantika csúcspontjának és végső stádiumának. Hoffmann művészete átmeneti jellegű, alkotói módszerét „fantasztikus realizmusnak" nevezhetnénk. Ezért is volt nagy hatása olyan realista írókra, mint Balzac, Gogol, Dosztojevszkij.

A 30-as, 40-es évek orosz kritikája (Nagyezsgyin, Polevoj, Sevirjov, Sztankevics, Herzen, Belinszkij) nagyra értékelte Hoffmann életművét. Az egyes kritikusok — eszméiktől és törekvéseiktől függően — Hoffmann munkásságának más-más oldalát hangsúlyozták. Az élet valósághű ábrázolását, a lélek mélyének feltárását, a banális és romlott filiszter-világ elidegenítő kicsinyességével szembeni

ellenszenvét hangsúlyozták. Nagyezsgyin Hoffmannt a „filozófiai elbeszélés" megteremtőjének nevezte.

Belinszkij Hoffmannról alkotott véleménye a nagy kritikus különböző korszakaiban más és más. Korai korszakában a Hoffmann-életmű legfontosabb momentumának azt tartja, hogy a német író az élet legmélyebb rétegeit ábrázolva alakítja ki sajátos művészi világát. Ekkor Belinszkij Hoffmannt „az irodalom legújabb áramlatai képviselőjének", a regény egyik megteremtőjének tartja, s a kritikust lenyűgözi „a hoffmanni fantasztikum mély tartalma". A 40-es évektől kezdve „elvont gondolkodás"-sal vádolja Hoffmannt; ekkor a német író műveinek szatirikus sajátosságait méltatja. Belinszkij a „naturális iskola" eszmei térhódításával párhuzamosan egyre inkább eltávolodik Hoffmanntól. Az eltávolodás az orosz irodalom új tendenciájával magyarázható, amelynek leglényegesebb vonása a társadalomkritika volt. A „naturális iskola" eszmei talajáról Belinszkij már negatívan viszonyul a hoffmanni fantasztikumhoz.

A szerző a továbbiakban Hoffmann művészetének az orosz romantikus próza fejlődésében betöltött szerepével foglalkozik. Véleménye szerint A. Pogorelszkij az egyetlen orosz író, aki közvetlenül fordult Hoffmann műveihez, hogy szüzséket, alakokat, sőt elbeszélés-gyűjteményéhez kompozicionális formát vegyen át belőlük. Pogorelszkij azonban Hoffmann mellett más német írók munkássága (pl. Tieck meséi) iránt is érdeklődött.

Polevoj műveire nem annyira a német írótól átvett motívumok és szüzsék, mint a hoffmanni eszmék jelenléte jellemző. Az orosz prózában először Polevojnál jelenik meg a művész és társadalom kapcsolatának romantikus problematikája, az őrült motívuma mint az emberi lélek azon képességének megnyilatkozása, hogy a felszínen túl a dolgok mélyébe képes hatolni, s lényegüket feltárni. Ezek a témák a továbbiakban fellelhetők Odojevszkij, Puskin, Gogol és Dosztojevszkij munkásságában is. A hoffmanni témák megjelenését ez utóbbi írók műveiben a szerző nem csupán közvetlen Hoffmann-hatás eredményeként, hanem a már meglévő nemzeti tradíció művészi interpretációjaként is értelmezi.

Hoffmann és Odojevszkij művészetének számos hasonlósága tipológiai jellegű, ezt Botnyikova a két író analóg filozófiai irányultságával magyarázza. Odojevszkij meséiben a Hoffmannra jellemző groteszk és fantasztikum más művészi célt, a moralizáló tartalom kifejezését szolgálja. Odojevszkijnél is a romantikus „kettős világ"-gal találkozunk, de ez nem azonos a hoffmanni álom—valóság ellentéttel. Az *Orosz éjszakák* c. elbeszélésciklusában érezhető leginkább Hoffmann hatása.

A művész-téma, továbbá az ezzel kapcsolatos őrült-motívum a könyv szerzőjének véleménye szerint Hoffmann közvetlen hatásáról tanúskodik. Ugyanakkor Odojevszkij az ábrázolt problémák Hoffmanntól eltérő művészi megoldásához jut el.

A Hoffmann—Puskin alkotói találkozás egészen más természetű: a nagy orosz író vitázik Hoffmann világnézetével és esztétikai szemléletével. Ugyanakkor alkotó módon felhasználja, saját művészi rendszerébe beépíti Hoffmann művészi eredményeit.

Puskin *Magányos ház a Vasziljev-szigeten* c. elbeszélését elemezve Botnyikova megállapítja, hogy a puskini mű szüzséje Hoffmann *A delejező* (*Der Magnetiseur*) c. elbeszélésére emlékeztet. De míg Hoffmann elbeszélésében a magnetizmus titokzatos oldalait ábrázolja, Puskin számára ez idegen, s saját költői természetének megfelelően művében alkotói vitát folytat Hoffmann-nal.

A koporsókészítő c. elbeszélésben Puskin folytatja az alkotói polémiát. Botnyikova véleménye szerint Puskin e művében nem hoffmanni motívumok és alakok jelennek meg, hanem az elbeszélés általános színezete, a halál titokzatosságának a prózai hétköznapisághoz való közelítése, az álom-motívum alkalmazása emlékeztet Hoffmannra. Ugyanakkor a romantikus szituációk és ábrázolási módszerek ironikus megvilágításba kerülnek, Puskin ezáltal is meghaladja a romantika világszemléletét és esztétikáját.

A pikk dáma c. Puskin-elbeszéléssel kapcsolatban a tanulmány szerzője a fantasztikumot, a kártyajáték motívumát, a rejtélyes hős alakját a hoffmanni művekkel rokon jelenségnek tartja. Botnyikova szerint Puskin „elbeszéléseiben a romantikus hős realisztikus ekvivalensét adja" (103. old.), de véleménye szerint így is megmarad a titokzatosság atmoszférája.

Botnyikova orosz írókra vonatkozó megállapításaival általában egyetértünk. Nem mondhatjuk el ugyanezt néhány Hoffmannra vonatkozó megállapításáról, amelyek helyenként kissé leegyszerűsítettnek tűnnek. A tanulmány szerzője Hoffmann elbeszélő módszeréről megállapítja, hogy az egyszempontú, „monologikus", kizárólag a szerzői nézőpontot tükrözi. (105. és 130. old.) A későbbiekben maga Botnyikova is ellentmond fenti véleményének, amikor *Az álommanó* (*Der Sandmann*) kompozí-

cióját elemezve megállapítja: „. . . a fiktív elbeszélő szokásos alakja mellett jelen vannak a szereplők levelei is. Megjelenik az a több nézőpontból történő ábrázolás, amely a művészet későbbi fejlődési stádiumára lesz jellemző." (140. old.) Ehhez csak annyit kívánunk hozzátenni, hogy Hoffmann „polifónikus" világával már régóta foglalkozik a szakirodalom. (Többek között Lothar Köhn, Esther Hudgins és mások munkáira gondolunk.)

Gogol Hoffmannhoz fűződő alkotói viszonyulását a tanulmány szerzője dialektikusnak nevezi, mivel az orosz író nemcsak átveszi Hoffmann eszméit és ábrázolási módszerét, hanem polemizál is velük. A *Pétervári elbeszélések* megjelenése előtt nem beszélhetünk Hoffmann-hatásról. A szerző részletesen foglalkozik Gogol Hoffmannhoz való közeledésének történelmi-társadalmi és szubjektív-művészi okaival. Véleménye szerint a nagyvárosi élet felszínre hozta a kapitalizálódó társadalom ellentmondásait, antagonisztikus jellegét, s ezek deformálják az ember természetes érzéseit, átformálják törekvéseit. Innen vezethető le a gogoli gondolat, amely a valódi, a reális életet tartja logikátlannak és fantasztikusnak, ami viszont olyannyira hoffmanni gondolat, hogy már önmagában magyarázza Gogol Hoffmann iránti fokozott érdeklődését. A művészsors ábrázolása az ellentmondások világában, a művészet és a művész magas elhivatottságának kérdése nemcsak a német romantikusokat foglalkoztatta, hanem a XIX. sz. 30-as éveiben az orosz írók egyik fő témája volt.

Gogol *Az arckép* c. elbeszélését a szerző az orosz író „leghoffmannibb" művének tartja. A hoffmanni elem mindenekelőtt az elbeszélésmódban, a fantasztikus elemek alkalmazásában érződik. Hoffmann romantikus jellemábrázolási módszere alapvetően abban különbözik Gogolétól, hogy Gogol művész hőse pszichológiailag és társadalmilag egyaránt determinált. Gogol elbeszélésének témája — a művész hős áruba bocsájtja tehetségét, elárulja művészetét — több Hoffmann-műben is megtalálható (pl. *Az ördög bájitala, A jezsuita templom G-ben, Gluck lovag* stb.). Nem tudunk egyetérteni Botnyikova véleményével, amely szerint Hoffmann művész hősei statikus jellemek, őrültségük — Csartkov regresszív fejlődésétől eltérően — a banális környezettől való különbözőségük, tehetségük jele lenne. (121. old.) Egyik legjellegzetesebb alakjában, Serapion remetében Hoffmann egyesíti a művészi tehetség és az őrület motívumát. Hoffmann felfogása szerint Serapion őrültsége abban áll, hogy nem vesz tudomást a környező világról, hanem egy általa teremtett álomvilágban él. Hoffmann szerint az igazi művésznek a valóságban kell élnie, amely forrása belső élményeinek is.

Az őrület motívuma ezért néhány művészfiguránál vagy annak következménye, hogy a hős elárulta tehetségét vagy a „művész-szerelmet", vagy egyszerűen annak a jele, hogy elvesztette belső egyensúlyát, nem tudta áthidalni a maga teremtette költői világ és a valóság közötti szakadékot. Hoffmann hőse azonban ekkor *megszűnik művész lenni.*

*Az őrült naplója*nak hőse a *Fragmentum három barát életéből* c. Hoffmann-mű Nettelmannjára emlékeztet — rögeszméjük nagy hasonlóságot mutat. A Gogol-műben ugyanakkor az őrültség „magasabbrendű betegségként" való romantikus értelmezése helyébe a kisember társadalmi drámája lép. Hozzá kell tennünk, hogy Popriscsin tragédiája éppoly logikátlan és emberellenes valóságában zajlik le, mint Hoffmann művészalakjai esetében.

Az orr és *A köpönyeg* c. elbeszélések fantasztikus és groteszk világa is sok hasonlóságot mutat a hoffmanni világgal. Szinte valamennyi *Pétervári elbeszélés*ben fellelhető a Hoffmannra is jellemző fragmentumokból építkező kompozíciós elv. *A köpönyeg* c. elbeszélésben Gogol Hoffmanntól való különbözőségét a szerző elsősorban abban látja, hogy az orosz író művében már meghaladta a „kétvilágúság" eszméjét.

A továbbiakban a szerző E.T.A. Hoffmann és Dosztojevszkij művészetének kapcsolatát vizsgálja. Véleménye szerint Dosztojevszkij munkásságának kezdeti szakaszában a két író alkotói kapcsolatának lényege az, hogy Dosztojevszkij transzformálja Hoffmann romantikus eszméit és formáit.

A korai Dosztojevszkijre nagy hatással volt Gogol és Hoffmann művészete. Dosztojevszkij Hoffmannban a személyiség határait feltáró, az emberi akarat, szabadság és lehetőségek problémáját elemző művészt látott. Nagyra értékelte azt a tényt, hogy Hoffmann-nak van eszménye, ideálja. Így ír erről *Edgar Poe három elbeszélése* c. cikkében: „Hoffmann-nak van eszménye, igaz, nem mindig pontosan körvonalazott, de ebben az eszményben tisztaság van, valódi, őszinte emberi szépség." De az ideált Hoffmanntól eltérően nem az álmok világában keresi.

Botnyikova megállapítja, hogy a korabeli orosz valóság művészi megragadásához Dosztojevszkijnek alkotó módon meg kellett haladnia a romantikus irodalom tapasztalatát, többek között

E.T.A. Hoffmann művészetét, hogy eltávolodva a naturális iskolától saját megismételhetetlen és eredeti esztétikai rendszeréhez jusson el.

A szerző a továbbiakban az azonos motívumokat és alakokat vizsgálja Hoffmann és a fiatal Dosztojevszkij munkásságában. Makar Gyevuskin alakjával kapcsolatban a hoffmanni álmodozó hőssel, Anselmusszal való hasonlatosságokra hívja fel a figyelmet. Dosztojevszkij *A hasonmás* c. elbeszélésében a Doppelgänger-motívumot mint a személyiség ellentmondásos lényegének kifejezését tárgyalja. Ez a motívum különböző variánsokban fellelhető Hoffmann művészetében is. A könyv szerzője elemzi Dosztojevszkij *A hasonmás* és Hoffmann *Kis Zaches* és *Brambilla hercegnő* c. művei közötti hasonló vonásokat. Megállapítja, hogy az elemzett művek hősei valamennyien szeretnének kilépni szociális meghatározottságukból, jelentősebb társadalmi pozícióra és rangra törekszenek.

Az említetteken kívül E.T.A. Hoffmann *Az ördög bájitala* c. regénye volt nagy hatással Dosztojevszkijre. E mű hatását a tanulmány szerzője Hoffmann Dosztojevszkijre gyakorolt „közvetlen hatása"-ként értékeli, ami a fantasztikum felfogásának és alkalmazásának hasonlóságában, az emberi akarat és szabadság, valamint a tudathasadásos személyiség hasonló ábrázolásában nyilvánul meg. Botnyikova rámutat, hogy a fantasztikum mindkét író esetében az élet fantasztikus lényegének kifejezésére szolgál.

Dosztojevszkij hősei a hoffmanni hősökhöz viszonyítva társadalmilag és pszichológiailag konkrétabbak. Az őrület Dosztojevszkij alakjainál nemcsak szociálisan, de erkölcsileg és pszichológiailag is motivált.

Mint Botnyikova megállapítja a Hoffmann-nal való eszmei rokonság Dosztojevszkijnél megmarad, de az orosz író művészi világa bonyolultabbá válik, s a hoffmanni tendenciák ennek megfelelően megváltozott formában élnek tovább művészetében.

Botnyikova könyve jelentős összehasonlító irodalomtörténeti hozzájárulás E.T.A. Hoffmann az orosz irodalomra gyakorolt közvetlen hatásának, valamint e hatás orosz irodalmon belüli további alakulásának tanulmányozásához.

Barótiné Gaál Márta

O. Nagy Gábor — Ruzsiczky Éva: Magyar Szinonimaszótár

Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 596 l.

Hosszú évtizedek hiábavaló várakozása után az 1978-as könyvhétre végre megjelent a sokak által várt *Magyar Szinonimaszótár.* Rendelkezésünkre áll tehát az a mű, amely bármikor segítségül hívható, ha gondolataink szabatos, árnyalt kifejezéséhez nem találjuk a megfelelő szót vagy szókapcsolatot.

A szótár bevezető lapjairól rögtön megtudhatjuk, milyen óriási lemaradással jelent meg az első igazi magyar szinonimaszótár. Francia nyelven már 1718-ban kiadták az első ilyen jellegű művet (Gabriel Girard: *La Justesse de la langue française ou les Différentes significations des mots qui passent pour être synonymes*). Ezt angol, német stb. nyelvű szótárak követték, melyek oly népszerűek voltak, hogy némelyikük 10—15 kiadást is megért.

Magyar nyelven azonban az első kísérletek is csak a XIX. század harmadik harmadában kezdődtek el. Finály Henrik (1870), majd Bélteky Kálmán (1886) kezdeményezésére a Magyar Nyelvőr lapjain jelentek meg rokon értelmű szócsoportok.

A szótár bevezetőjéből azt is megtudjuk, hogy egy jelentősebb mű továbbra is váratott magára. Történtek ugyan kísérletek a hiány pótlására (vö. Gárdonyi Géza próbálkozásait, illetőleg Póra Ferenc, valamint Balassa László művét), ezek azonban — különböző okoknál fogva — csupán részeredmények, nem felelnek meg egy szinonimaszótár követelményeinek.

A növekvő igényeket látva, az MTA Nyelvtudományi Intézete 1961-ben O. Nagy Gábort bízta meg egy egykötetes szótár elkészítésével. Kezdetben kb. 30 000 címszósra tervezte O. Nagy Gábor ezt a szótárt, ám a hatalmas munka nem volt rövid időn belül elvégezhető. Ezért egy kisebb, kb. 10 000 címszós kisszótárt akart a szerkesztő összeállítani, de 1973-ban bekövetkezett tragikus hirtelenségű halála megakadályozta ebben.

A munka folytatására Ruzsiczky Éva kapott megbízást, aki a meglevő törzsanyagot kiegészítette a még hátralevő szócikkekkel, egységesítette a kéziratot, megszerkesztette és előkészítette a nyomdai munkákhoz. Ilyen előzmények után jelenhetett meg végül is a *Magyar Szinonimaszótár.*

A szótár használatához írt tájékoztatóból megtudhatjuk, hogy címszóként „általában a gazdagabb jelentéstartalmú, több szinonimával rendelkező vagy a stiláris szempontból semleges, közismert, köznyelvi szavak szerepelnek a szótárban, . . . s ezek szócikkébe vannak besorolva a jelentéstartalmuk szempontjából kevésbé gazdag, kevésbé ismert, nem köznyelvi vagy sajátos stiláris értékű, színesebb rokon értelmű szók / állandósult szókapcsolatok . . ." (10. l.). Ennek megfelelően népnyelvi szó, kevésbé ismert tájszó, elavult szó vagy csak szűk körben használt szakszó nem szerepel címszóként. Ám ilyen jellegű szavak is szép számmal vannak a szótárban! Ezek megtalálásában nyújt óriási segítséget a mintegy százötven lapnyi szómutató. Ez azokat a szavakat sorolja föl, amelyek ugyan nem címszók, ám az egyes szócikkekben föllelhetők. Így pl. nem címszó a *csehó*, a *dödölle* vagy a *piktúra*, de ezeket meg lehet találni a *lebuj*, a *galuska*, a *festészet* szócikkében.

Az egyes szinonimák — ha szükséges — stiláris minősítéssel is el vannak látva (pl. bizalmas, hivatalos, költői, régies stb.). Ez is nagymértékben segíti a megfelelő szó kiválasztását.

Igen lényeges vonása a szócikkeknek az, hogy a címszók mellett nem mindig szerepel valamennyi szinonima; a valamilyen oknál fogva máshová került rokon értelmű szóra azonban utalás történik. Ennek szemléltetésére álljon itt az *ármány* szó! Ebben a címszóban szerepel a *cselszövény*, *fondorlat*, *cselszövés* és *aknamunka*, ám további szinonimákat is találhatunk pl. a *fondorlat* alatt: *csalás*, *ravaszság*; ezek alatt is szerepelnek további rokon értelmű szavak.

Ebből érthető az, hogy a szótárban 12 500 címszó van csupán, ám kb. 30 000-re tehető a benne meglévő rokon értelmű lexikai egységek száma. És a szinonimapárok száma valószínűleg ennek többszöröse, hiszen egy-egy szó több más szóval is rokon értelmű kapcsolatba állítható!

Más nyelvek szinonimaszótáraival összehasonlítva a magyart, hiányolni lehetne esetleg azt, hogy a szótár nem ad példamondatokat a rokon értelmű szavakkal (mint pl. a német Duden-sorozat hasonló jellegű kötete). Ez tény, ám az egyes szinonimákra vonatkozó megjegyzések nagy mértékben tájékoztatják a szótár használóját az illető szó használati, érvényességi köréről.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy szinte évszázados hiányt pótol a *Magyar Szinonimaszótár.* A nyelvvel hivatásos kapcsolatban állóknak (tanárok, fordítók stb.), akiknek szükségük van gondolataik pontos és árnyalt kifejezésére, immáron segíthet nyelvtudományunk ez újabb jelentős műve is.

Gerstner Károly

Király Rudolf: Portugál—magyar kéziszótár

Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó, 728 p.

Arra, hogy a portugál világnyelv, amelynek ismeretére a filológusnak és más szakembernek egyaránt szüksége lehet, sokan csupán az elmúlt években bekövetkezett változások nyomán döbbentek rá. Ekkor derült ki, micsoda lemaradásaink vannak e téren: nem kapható egyetlen magyar nyelvű portugál tankönyv, szótár, társalgási zsebkönyv sem. Éppen ezért igen örvendetes, hogy az Akadémiai Kiadó rögtön kéziszótárt jelentetett meg, amelynek — reméljük — nemsokára a magyar—portugál része is kapható lesz. A mintegy 45 000 címszót tartalmazó szótár megírása nehéz feladat, különösen egy olyan nyelv esetében, amely vizsgálatának nálunk nincsenek hagyományai. Király Rudolf egyedül vállalkozott erre a hálátlan feladatra, s a szótár megalkotásáért csak dicséret és elismerés illetheti.

Az Akadémiai Kiadó gondozásában megjelent szótárak hagyományaihoz híven a portugál—magyar szótár is jól megválogatott és gazdag lexikális (köz- és szaknyelvi) anyagot, nagyszámú frazeológiai kapcsolatot és számos értékes nyelvtani (például igeragozási) útmutatást tartalmaz. Természetesen, mint minden szótárban, ebben is akadnak kisebb-nagyobb hiányosságok. Kimaradtak bizonyos szavak, illetve fontos jelentésárnyalatok. Hogy csak néhány példát idézzünk: a szótárban megtalálható az *Aug.º*, *caganar*, *engarrafar*, *holandês*, *infanta*, *primo* (első, törzsszám), *Paraguai*, *solteirão*, *solteirona*, *vagina* szó, de hiányzik az *Augusto*, *cagar*, *engarrafamento*, *Holanda*, *infante*

(infáns), *primo, prima* (unokatestvér), *Uruguai, solteiro, solteira, pénis* stb. Hiányzik néhány szó jellegzetes (portugáliai, lisszaboni) köznyelvi jelentése is: a *bica* (vízcső, vízsugár) 'dupla fekete'; *carioca* (Rio de Janeiro-i) 'gyenge kávé'; a *convívio* (együttélés, lakoma) 'összejövetel, baráti találkozó (tánc)mulatság, bál' értelemben is igen gyakran fordul elő; a *giro* összes többi jelentésárnyalatát pedig háttérbe szorítja a 'klassz, nagyon szép' jelentés. Más esetekben a szótárban megadott magyar megfelelő nem a legtalálóbb, vagy hiányzik az adott szó fontos jelentésárnyalata: *água-pé* (lőre, vinkó) — inkább: 'újbor, murci'; *azeitona* (olíva) 'olajbogyó'-ként ismertebb; *que barbaridade!* (minő ostobaság) — inkább 'szörnyű!'; *calçada* (utcakövezet, aszfaltburkolat) — '(köves, kikövezett) út, utca' is; *concelho* (városi vagy községi tanács) — 'járás' is; *esplanada* (szabad térség) — inkább: 'kerthelyiség', '(vendéglő, kávéház) belső udvara, terasza'; *infantário* (csecsemőotthon) — inkább: 'bölcsőde'; *madureza* (érettség) — 'hóbortosság, bogarasság'; *pão-de-ló* — 'kuglóf' is; *pasta* — sok más mellett — '(akta)táska' is; *porta-voz* (szócső) — inkább: 'szóvivő'; *saloio* ,prosztó, suttyó' is; *tostão* (garas) — a beszélt nyelvben 'az escudo tizedrésze' (10 centavo), a *(régi portugál és brazil pénzegység)* pedig 'az escudo *ezredrésze'*.

Vannak más jellegű tévedések, elírások is. A *furacão* (orkán) tévesen *furação* alakban szerepel, s a kiejtés átírása is ezt a formát tükrözi. Madrid nevét portugálul ugyanígy írják, nem pedig *Madri*-nak: a 'majd meglátjuk' pedig *vamos ver* és nem *vamos a ver,* ahogy ez a *ver* címszónál szerepel. Feltűnő, hogy a szerző szólásnak nevez, azaz *szól* rövidítéssel jelez minden többé-kevésbé állandó szókapcsolatot, mint például *funda de agulha* 'tű foka', *ir-se embora* 'elmegy, távozik' stb. A magyar frazeológiai szakirodalomban, O. Nagy Gábor munkáiban a szólás terminus a lexikalizálódott szókapcsolatok sajátos fejlődésén keresztülment csoportját jelöli. Ha már a frazeológiánál tartunk, meg kell jegyezni, hogy a szótár néha nem pontosan jelzi az egyes kifejezések használati körét, stílusértékét. Például az 'új vagy ünneplő ruha' jelentésű *roupa de ver a Deus* a szótár szerint Brazíliában használatos népies szólás, pedig mint az alábbi, egy mai portugáliai írótól vett idézet mutatja, a portugál köznyelvben is használatos: „Em Lisboa, ao domingo, as ruas têm gente, muita gente, que passeia sem destino, »para ver as mostras«, (. . .) para que as mulheres tenham ocasião de vestir os seus fatos de ver a Deus." (Luís de Sttau Monteiro: *Angústia para o jantar,* 24. o.) Külön kellene foglalkozni a sajátos portugál kifejezések magyar megfelelőjeként megadott formákkal, amelyek néha nem túl találóak. Egy ilyen értékelés azonban túlnő a jelen recenzió keretein. Elmondhatjuk, hogy a megfelelő összehasonlító frazeológiai vizsgálatok hiányában ez általában más szótárakban is problémát jelent. Mindenesetre fontos lenne, hogy ha már a szótár megad egy frazeologizmust, azt olyan formában tegye, hogy a szótár használója azt alkalmazni is tudja. Az *até a ponta* v. *a raiz dos cabelos* — helyesen *estar até aos cabelos, estar até à ponta dos cabelos, estar até à raiz dos cabelos* — szókapcsolat mellett a 'nyakig', 'fülig' jelentést találjuk, de hiányoznak a frazeológiai egység használatát illusztráló, a jelentését pontosító példák: *está endividado até à raiz dos cabelos* 'nyakig ül az adósságban'; *estou até aos cabelos (até à raiz dos cabelos) com isto* 'torkig vagyok ezzel' stb.

Nem nevezhető a legszerencsésebb megoldásnak az sem, hogy a szerző a függelékben a rendhagyó formák között adja meg azokat a szabályos igéket, amelyek tőhangzóját eltérően ejtjük attól függően, hogy a ragozás folyamán hangsúly esik-e rá vagy sem. (Például a *falar* igét, amelyet számos nyelvkönyv a szabályos I. ragozás típusigéjeként ad meg.)

A fenti hiányosságok, tévedések mellett van a szótárnak egy — véleményünk szerint — jelentős fogyatékossága, mégpedig az, hogy az akadémiai kéziszótárak hagyományaitól eltérően a portugál szavak magyaros írásmód szerinti, megközelítő ejtését, s nem pedig fonetikai átírását adja meg: *ânuo* [önvu], *em* [ö^{n}j], *guardião* [gvörgyö^{n}u], *homem* [ȯmö^{n}j], *não* [nö^{n}u], *operação* [opirözö^{n}u], *parabéns* [pöröbö^{n}js], *penteadeira* [pe^{n}ntyödéjrö], *também* [tö^{n}mbö^{n}j].

Ezzel tulajdonképpen az ún. miniszótárakban alkalmazott leegyszerűsített átírási gyakorlaton is túltesz, hisz például a magyar—angol miniszótár (Akadémiai Kiadó, Budapest, 1970) sem helyettesíti a magyarból hiányzó összes angol hangot valamely megközelítően hasonló magyar hangnak megfelelő betűvel. A nagyszótárban *di'pa:t ʃə*-ként átírt *departure* szót például *dipácsa* formában adja meg. Az angol-magyar kis- és kéziszótár már természetesen a nemzetközi fonetikai átírásnak megfelelően jelzi az angol szavak ejtését. A portugál—magyar szótárban alkalmazott megoldás megítéléséhez tudnunk kell, hogy egyrészt a portugál nyelv Portugáliában beszélt változata a legbonyolultabb kiejtésű újlatin nyelv, másrészt hogy ehhez a leegyszerűsített, magyaros átíráshoz a szótárírónak gondosan ellenőriznie kellett az egyes szavak helyes ejtését. Ezt a végül is részben kárbaveszett munkát egyébként, mint azt a

zárt és nyílt *e, o* helyes jelölése mutatja, Király Rudolf valamely pontos fonetikai átírást közlő szótár alapján el is végezte. Véleményünk szerint annak ellenére, hogy a szerző a szótár elején található összefoglalásban röviden összegzi a portugál hangok helyes (megközelítő) ejtésének szabályait, a magyaros átírás mindenképpen megtévesztő és számos esetben rossz kiejtést sugall. Különösen így van ez a különböző helyzetben különböző ejtésű *a, e,* valamint a nazális diftongusok ejtésének jelölésénél. A portugál—magyar szótár az összes sorvadó és zártabb ejtésű *a*-t *ö*-vel és a hangsúlytalan helyzetben igen változatos ejtésű *e*-t pedig általában *i*-vel jelöli (ez az ejtés a brazíliai portugálra jellemző), illetve szóvégi helyzetben legtöbbször teljesen elhagyja (ez az ejtés pedig a portugáliai gyors beszédben gyakori). Ez a megoldás különösen zavaró, amikor a hangsúlytalan *a, e* egy szón belül fordul elő, például *apetecer* [öpitiszér]. A szóvégi *e* elhagyásában egyébként nem teljesen következetes, mint azt az *este, esse, aquele, espécie, ténue* „brazilos" ejtésű [ésti] [észi.], [ökéli], [ispeszji], [tenvi], átírása mutatja. Határozottan rossznak kell neveznünk a nazális diftongusok átírását, amely nem képes jelezni, hogy a nazális magánhangzót és félhangzót egy szótagon belül, együtt kell kiejteni. Ahol a nazális diftongus mellett a szóban még hangsúlytalan *a* vagy *e* is szerepel, a magyaros átírás — szerintünk — az eredeti ejtéstől jelentősen eltérő formát sugalmaz: *anunciação* (önu^{n}szjöszö^{n}u), *perdão* (pirdö^{n}u), *leão* (ljö^{n}u). A fentiekhez hasonlóan tévesnek tartjuk a *t, d, n+i+magánhangzó* kapcsolatban a *ty, gy, ny,* átírást: *teocraia* (tyukrösziö), *teoria* (tyuriö), *diabrete* (gyöbrét), *estádio* (istàgyu), *insónia* (i^{n}szònyö), *agoniar* (ögunyàr).

A régóta várt portugál—magyar szótár kétségtelenül hasznos segítség, de gyakorlati értékéből igen sokat levon az ismertetett átírási módszer és az egymástól jelentősen különböző portugáliai és brazíliai kiejtés keverése. Amennyiben a szótár újabb kiadásban is megjelenne, ezt feltétlenül meg kellene változtatni.

Morvay Károly

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Каталин Халас: „Conjointure", принципы романной структуры Кретьена де Труа 1
Петер Шарквзи: Мысль об итальянском национальном единстве в спорах о языке в эпоху Чинквеченто 20
Дюла Кирай: О двух типах художественного мышления в русской прозе XIX века 35
Алберт Ковач: Стихотворения в прозе И. С. Тургенева. Вопросы поэтики 53
Анна Сабо: Проблема стихотворения в прозе в французской научной литературе 63
Каталин Кулин: Площадь Диамант 78

Сообщения

Калман Сабо: Новогреческая литература в социалистической Венгрии 85
Золтан Ковач: Шандор Бонкало (Биография и научная деятельность) 98
Лехел Вадон: Венгерские мотивы у Антона Синклера 103
Бела Лендьел: Фолклорный образ Наполеона в *Детстве* М. Горького 106
Эва Аради: Развитие индийской литературы после освобождения 110

Обзор

Wogulische Texte mit einem Glossar *(Генриетта Ф. Месарош)* 116
Käfer István: Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve *(Агнеш Геребен)* 121
Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom *(Петер Милошевич)* 123
F. W. Brownlow: Two Shakespearean Sequences *(Иштван Палфи)* 125
Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig *(Юдит Калман)* 126
Rudolf Bähr: Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland *(Янош Сабо)* 127
А. Б. Ботникова: Э. Т. А. Гофман и русская литература *(Марта Гал)* 129
O. Nagy Gábor — Ruzsiczky Éva: Magyar Szinonimaszótár *(Карой Герштнер)* 132
Király Rudolf: Portugál—magyar kéziszótár *(Карой Морваи)* 133

SOMMAIRE

Études

Katalin Halász: „Conjointure", les principes de construction dans les romans de Chrétien de Troyes 1
Péter Sárközy: L'idée de l'unité nationale italienne dans les discussions linguistiques du Cinquecento 20
Gyula Király: Les deux types de pensée de la prose russe 35
Albert Kovács: Tourguéniev: *Poèmes en prose.* Questions de poétique. 53
Anna Szabó: Questions autour de la poésie en prose dans la littérature spéciale en France 63
Katalin Kulin: La Place du Diamant 78

Communications

Kálmán Szabó: La littérature néo-grecque dans la Hongrie socialiste 85
Zoltán Kovács: Sándor Bonkáló (Sa biographie et son activité scientifique) 98
Lehel Vadon: Upton Sinclair et la Hongrie 103
Béla Lengyel: L'image folklorique de Napoléon dans *Mon Enfance* de Gorki 106
Éva Aradi: Le développement de la littérature indienne après l'indépendence 110

Revue

Wogulische Texte mit einem Glossar *(Henrietta F. Mészáros)* 116
Käfer István: Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve *(Ágnes Gereben)* 121
Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom *(Péter Milosevits)* 123
F. W. Brownlow: Two Shakespearean Sequences *(István Pálffy)* 125
Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig *(Judit Kálmán)* 126
Rudolf Bähr: Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland *(János Szabó)* 127
А. Б. Ботникова: Э. Т. А. Гофман и русская литература *(Márta Barótiné Gaál)* 129
O. Nagy Gábor — Ruzsiczky Éva: Magyar Szinonimaszótár *(Károly Gerstner)* 132
Király Rudolf: Portugál—magyar kéziszótár *(Károly Morvay)* 133

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat nyomdába érkezett: 1979. VIII. 1. — Terjedelem: 12,25 (A/5) ív
80.7381 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

Tanulmányok

Halász Katalin: „Conjointure", Chrétien de Troyes regényszerkesztési elvei 1
Sárközy Péter: Az olasz nemzeti egység gondolata a Cinquecento nyelvi vitáiban 20
Király Gyula: Az orosz próza kétféle gondolkodástípusa 35
Kovács Albert: Turgenyev: *Költemények prózában.* Poétikai kérdések 53
Szabó Anna: A prózavers kérdése a francia szakirodalomban 63
Kulin Katalin: A Diamant tér 78

Közlemények

Szabó Kálmán: Az újgörög irodalom a szocialista Magyarországon 85
Kovács Zoltán: Bonkáló Sándor (Életrajza és tudományos munkássága) 98
Vadon Lehel: Magyar vonatkozások Upton Sinclairnél 103
Lengyel Béla: Napóleon folklórképe Gorkij *Gyermekkorom*jában 106
Aradi Éva: Az indiai irodalom fejlődése a függetlenség elnyerése után 110

Szemle

Wogulische Texte mit einem Glossar *(F. Mészáros Henrietta)* 116
Käfer István: Az Egyetemi Nyomda négyszáz éve *(Gereben Ágnes)* 121
Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom *(Milosevits Péter)* 123
F. W. Brownlow: Two Shakespearean Sequences *(Pálffy István)* 125
Csapláros István: A felvilágosodástól a felszabadulásig *(Kálmán Judit)* 126
Rudolf Bähr: Grundlagen für Karl Kraus' Kritik an der Sprache im nationalsozialistischen Deutschland *(Szabó János)* 127
А. Б. Ботникова: Э. Т. А Гофман и русская литература.*(Barótiné Gaál Márta)* 129
O. Nagy Gábor – Ruzsiczky Éva: Magyar Szinonimaszótár *(Gerstner Károly)* 132
Király Rudolf: Portugál—magyar kéziszótár *(Morvay Károly)* 133

Ára: 16,— Ft
Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015—1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

73

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1980

XXVI. ÉVF. ÁPRILIS – JÚNIUS 2. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS AZ
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

E számunk munkatársai: Csepregi Márta egyetemi adjunktus; Dániel Ágnes tudományos kutató; Fenyves Katalin tanár; Fried István könyvtáros, kandidátus; Hajnády Zoltán egyetemi adjunktus; Hajzer Lajos főiskolai docens; Halász Katalin egyetemi tanársegéd; Hekli József főiskolai adjunktus; Hetesi István főiskolai adjunktus; Horváth János középiskolai tanár; Jagusztin László egyetemi adjunktus; Kocsis Margit középiskolai tanár; Konrád Józsefné egyetemi tanársegéd; Kurdi Mária főiskolai adjunktus; Pálffy István egyetemi docens, kandidátus; Süpek Ottó egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Szabó János főiskolai adjunktus, kandidátus; Szaffkó Péter tudományos ösztöndíjas; Takács Ferenc egyetemi adjunktus; Takács József egyetemi adjunktus; Ungvári Tamás egyetemi docens, kandidátus; Vígh Árpád egyetemi adjunktus, kandidátus; M. M. Vlagyimirova egyetemi docens, kandidátus (Kujbisev, SZU).

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111-010).
Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185-881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116-269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Pf. 149.

Az „érzelmes" vígjáték fejlődése Angliában a XVIII. században

PÁLFFY ISTVÁN

A XVIII. század első felének angol drámairodalma mind tartalmi, gondolati, mind formai, technikai szempontból szinte felülmúlhatatlan változatosságot mutat: a Restauráció színházi hagyományait őrző sikamlós témájú vígjátékok, a „dicsőséges forradalom" évtizedének hősi drámáiból s a kortárs francia dramaturgiából táplálkozó tragédiák, shakespeare-i ihletésű drámák, operák, vígoperák, pantomimjátékok és burlesque-ek mellett, mint új műfaji változat, az érzelmek megragadására törekvő ún. szentimentális vígjátékok találtak otthonra London színpadain ebben a fél évszázadban, amelyről ugyanakkor úgy ítélkezik az irodalomtörténet, hogy jelentős drámai alkotást nem hozott létre, sőt a hanyatlás kora volt.[1]

A hanyatlás, a művészi, minőségi visszaesés — akár az angol reneszánsz drámáit, akár az „ezüstkor" vígjátékíróinak, Etherege-nek, Wycherley-nek, Congreve-nek, az ún. *comedy of manners* mestereinek a műveit vesszük mércének — valóban szembetűnő. A konfliktus kimunkálása, a jellemalkotás, a cselekményszövés, de még a dialógusok megszerkesztése szempontjából is alacsonyabbrendűek, művészietlenebbek a XVIII. század első felének a drámái; nem is véletlen, hogy a *burlesque,* azaz a drámai torzhajtásokat szatirikus görbe tükörben gúnyoló színpadi paródia épp ebben az időszakban élte virágkorát, s átvitt értelemben maradandóbb művészi termést hozott, mint maga a parodizált dramaturgia.

A kétségbevonhatatlan hanyatlás okainak keresői többnyire az általánosságok szintjén maradtak. Megelégedtek annyival, hogy „drámaiatlannak", nagy dráma kibontakoztatására alkalmatlannak nyilvánították az „új augustusi kor" képzetében tetszelgő évtizedeket.[2] Vagy kevésbé perdöntő tényezőkkel igyekeztek megmagyarázni a minőségi visszaesést, így pl. azzal, hogy a kritika — főleg az egyházi személyek által hangoztatott elítélő vélemények, majd Jeremy Collier hírhedt pamfletje, a *Short View of the Immorality and Profaneness of the English Stage* (1698) — hatására a Restauráció szabados szellemében alkotó drámaírók elbátortalanodtak, lemondtak arról, hogy a kritikusok szemében esetleg

[1] „A period of decay and disintegration it was in many ways" — mondja erről a korszakról és drámájáról ALLARDYCE NICOLL. (*A History of English Drama.* Cambridge, 1955, II. 1.)

[2] „A form attempted to survive into an age with which it had nothing to do. It was no use to try to carry Heroic Tragedy into the age of mercantilism and enlightenment, nor to present the conventions of the 17th century comedy of manners to an audience which resented the manners and did not understand the conventions" — írja BONAMY DOBREÉ. (*English Literature in the Early Eighteenth Century, 1700—1740.* Oxford, 1959, 223.)

negatívnak tűnő figurákat állítsanak színpadra, amivel egyúttal feladták a kellő feszültséggel telített, s a jó drámához elengedhetetlen konfliktusok megteremtésének a lehetőségét is.[3]

Természetesen ezek a magyarázatok önmagukban helytállóak: elfogadhatóan magyarázzák meg, hogy miért tűnik el a XVIII. század 20-as éveire a *heroic drama* a maga mesterkélt hőskultuszával vagy a *comedy of manners* a maga frivol komikumával; de arra az alapvető kérdésre, hogy miért kezdenek úgyszólván egyik napról a másikra „rossz drámákat" írni abban az Angliában, ahol ezt megelőzően száz esztendőn át teljes pompájában, művészi tökéletességében ragyogott a reneszánsz, majd a restaurációs kor drámája – nem adnak feleletet. Jóval mélyebbre kell szállnunk a jelenség okainak kutatásakor, mert köztudott, hogy a XVII. század drámai alkotásait még igen jól ismerte, s művészi értéküket lényegében el is ismerte a szóban forgó korszak, követendő példát tehát bőven találhatott, művészi inspirációt bőven meríthetett ez a generáció, s a századfordulón mégis az a különös helyzet áll elő, hogy hirtelen megszakadnak azok a szálak, amelyek az angol drámát műfaji múltjához kötik. Ennek a törésnek a magyarázatát alapvetően a színházi közönség társadalmi összetételének, ezzel együtt s ennek következtében az ízlésnek és az igénynek a gyors ütemű megváltozásában kell keresnünk. A XVII. század végén és a XVIII. század elején a két korábban, még 1660-ban engedélyezett ún. „theatre royal" mellett számos új színház nyitotta meg kapuit.[4] Ezzel megsokszorozódott a színházba járók száma, ezen belül pedig nagyobb lett a polgárság aránya. Igaz, hogy a korabeli tudósítások alapján úgy vélekedhetnénk, hogy a XVIII. század elején London színházai még mindig az arisztokrácia szórakozóhelyei voltak.[5] Lármás botrányokról, színházi párbajokról, a nézőtéren részegen garázdálkodó ifjú arisztokratákról olvashatunk az egykorú sajtóban,[6] tehát arra következtethetünk, hogy még mindig ugyanaz az atmoszféra töltötte be a XVIII. század elejének színházát, mint amilyen a Restauráció játékszínjeit jellemezte. Figyelembe kell azonban vennünk, hogy ezek a botrányos esetek épp kirívó voltuk, kivétel jellegük miatt kerültek a nagyobb nyilvánosság elé, s hogy „hőseik" minden esetben haragos elmarasztalásban részesültek a többség jó ízlésének hangot adó fórumokon. Ebből viszont már arra következtethetünk, hogy a színház egyre inkább a polgárság arculatához mért intézmény lett. Az arisztokrácia a többségében polgári, kispolgári közönségnek adta át a helyét, amihez a későbbiek során az a körülmény is hozzájárult, hogy Anna királynő és udvara, majd a hannoveri uralkodók semmiféle érdeklődést nem tanúsítottak a színház iránt, így annak az arisztokráciára gyakorolt vonzása is alaposan csökkent. Az arisztokrata közönség helyébe lépő polgári, kispolgári nézők mást vártak, mást követeltek a drámától mind a cselekmény, mind a jellemek, mind az érzelmek tekintetében, mint amit az egykori mesterektől kaphattak. Ennek az új közön-

[3] Vö.: G. H. NETTLETON–A. E. CASE (szerk.): *British Dramatists from Dryden to Sheridan.* London, 1939, 387 388.

[4] A Haymarket két színháza, a Little Theatre és a King Theatre, valamint a Goodman's Field Theatre, majd néhány évvel később a Covent Garden volt ebben az időszakban a Drury Lane és a Lincoln's Inn Fields, azaz a két „theatre royal" legjelentősebb versenytársa.

[5] A. Nicoll, aki számos adatot ismertet idézett művében (11–12), úgy vélekedik, hogy "the theatre was truly in much the same position in which it had been in 1680." (I. m., 12.)

[6] Vö. R. STEELE, The Tatler, 1709. április 14. N° 3.; The Spectator, 1712. október 6. N° 502.

ségnek az ízlését, igényét és egész gondolkodását már egy új eszmeáramlat, a XVII. század puritanizmusából a XVIII. századra pietizmussá szelídülő erősen világias vallásosság s a hozzá fűződő etikai normák hatására kialakuló szemlélet határozta meg. Sem a reneszánsz, sem a Restauráció drámája hem nyújthatta azt a tartalmat, amely ennek az új életszemléletnek, ezeknek az új erkölcsi normáknak megfelelhetett volna. Következésképp — az új ízlés és az új igény kielégítésére — egy új minőségű drámának kellett volna megszületnie, egyszerűen azért, mert a dráma (közvetlen színpadi létezéséné: fogva) mindig is a legelevenebb és legközvetlenebb hordozója, kifejezője az új világnézeteknek, új életszemléleteknek, új etikai normáknak. Új minőségű drámának kellett volna megjelennie azért is, mert azok a színpadi szerzők, akik az új közönségnek írtak, kivétel nélkül — közönségükhöz hasonlóan — polgári számazásúak voltak, ugyanabban az eszmevilágban nevelkedtek, s ugyanazokat az erkölcsi normákat, ugyanazt az eszmerendszert vallották, mint közönségük. A XVII. és a XVIII. század fordulóján viszont ilyen új minőségű dráma csak részben bontakozott ki; megjelent az új tartalom, de rögtön sajátos összeütközésbe került a régi formával, a kialakult műfaji keretekkel, a hagyományos cselekménytípusokkal. Úgy is mondhatnánk, hogy a XVII. és XVIII. század fordulójának új drámája egy korábbi korszak eszmevilágához szabott dramaturgiától kölcsönözte külső művi jegyeit. Ezek, az új eszmei tartalommal keveredve, egy sajátosan átmeneti, hibrid színpadi irodalmat eredményeztek.

I.

Bár mindez valamennyi drámai forma vonatkozásában igaz, elsősorban leginkább a vígjátékra vonatkozik. Nemcsak azért, mert a vígjáték — amely a XVII. század utolsó harmadának is legjellegzetesebb és minden bizonnyal legnépszerűbb műfaja volt Angliában — a XVIII. század első felében is megtartotta vezető helyét,[7] hanem azért is, mert épp a vígjáték keretein belül jelentkeztek először azok az elemek, amelyek egy új eszmevilág jelenlétéről tanúskodtak. Más szavakkal: a vígjáték vált igazában átmeneti, kísérleti műfajjá, s hordozta magában — mint feloldhatatlan ellentmondást — a régi forma és az új tartalom közti feszültséget, amely sematizmusban, művészietlenségben, helyenként egészen nyilvánvaló szerkezeti következetlenségekben mutatkozott meg. A vígjáték „kísérleti jellege" természetesen nem azt jelenti, hogy a XVII. század legvégének, a XVIII. század elejének vígjátékírói tudatosan kísérleteztek volna a régi formával, tudatosan törekedtek volna arra, hogy a régi forma és az új tartalom között művészi harmóniát teremtsenek. Ilyen alkotói tudatosságot még a kiemelkedő tehetségű George Farquharról sem tételezhetünk fel, még kevésbé a csak ügyes színpadi mesterembernek számító Colley Cibberről. Tőlük legfeljebb annyi telhetett, hogy a hagyományos elemekhez olyan vonásokat adtak hozzá, amelyek megfeleltek az új ízlésnek, vagy hogy bizonyos elemek és motívumok színjátéki hangsúlyát változtatták meg az új igény hatására. Igaz, ennyi is elég volt ahhoz, hogy vígjátékaik másnak tűnjenek, mint elődeik és a régi szellemében alkotó kortársaik művei. A drámatörténészek külön ki is emelik,[8] hogy Farquhar és Cibber

[7] Vö. S. KORNINGER: *English Literature and Its Background, 1660–1780.* Wien, 1974, 206.
[8] Vö. E. BERNBAUM: *The Drama of Sensibility.* Boston, 1915, 102.

műveiben mutatkoztak először a XVIII. század elejének közgondolkodásához szabott dramaturgiai tendenciák, s hogy a századfordulón elsősorban az ő műveiket jellemzi a magatartási normák csiszolására, az erkölcsök nemesítésére, a társadalmi szokások megreformálására irányuló szándék. Sőt, Cibber első vígjátékáról, a *Love's Last Shift*ről (A szerelem utolsó fortélya, 1696) egyenesen úgy nyilatkoznak, hogy épp ezzel a furcsa, jellegét tekintve alig meghatározható vígjátékkal tér új irányba, a *sentimental comedy* útjára az angol vígjátékírás.[9]

A „szándék" szo mindenképpen alkotói tudatosságra utal, ám a *Love's Last Shift* esetében ez az alkotói tudatosság csupán addig terjed, hogy Cibber a cselekményt váratlan, nehezen indokolható, szöveges megfogalmazását tekintve szinte arcátlanul illogikus „happy ending"-gel fejeli meg. Lovelessnek, a hűtlen férjnek és az elhagyott hitvesnek, Amandának a története lényegében ugyanis alig különbözik akár a legsikamlósabb XVII. századi vígjátéktól: a komikus vezérmotívum abban rejlik, hogy Amanda, akit férje már oly rég otthagyott, hogy új találkozásukkor egyszerűen képtelen felismerni benne a saját asszonyát, mint szerető hódítja vissza magának a a hűtlen férfiút. Eddig a pontig hamisítatlan restaurációs *comedy of manners*nek bizonyul Colley Cibber színműve. Pajzán dialógusai úgy hatnak, mintha Etherege vagy az ifjú Congreve hősei szólalnának meg, s maga Loveless, de még a leleményes feleség is inkább a Restauráció színpadára illene, semmint egy erkölcsösnek szánt, jövőt sejtető vígjátékba. A „happy ending" hozza meg a változást: Loveless mégiscsak felismeri szeretőjében az elhagyott hitvest, belátja és megbánja hűtlenségének vétkét, s a tisztességes, erkölcsös házasélet dicshimnuszát szavalva evez vissza az újrakötött frigy békés kikötőjébe.

Amennyire tudatos ez a hatványozottan didaktikus befejezés, annyira csak a konvenciókból táplálkozó, a hagyományokat spontán módon utánzó a tulajdonképpeni cselekmény, s annyival kevésbé tudatos a jellemalkotás. Hasonló következtetésekre juthatunk Farquhar első színműveinek, különösen a *Love and a Bottle* (Szerelem és egy flaskó, 1698) c. vígjátékának a vizsgálatából is, arról nem is szólva, hogy mily sok rokonvonást mutat Cibber színműve és Farquhar vígjátéka a cselekmény bonyolításában és a bonyodalom megoldásában. Farquharnál négy felvonáson át egy fiatal leány, Leanthe, egy tipikusan Károly-kori élvhajhász dandyre, Roebuckra pazarolja a szerelmét, hogy a végkifejletben mint megreformált, megszelídített vőlegényt vezesse oltár elé a csapodár, csélcsap világfit. Roebuck megváltozása ez esetben is szemmel láthatóan tudatos, didaktikus célzatú szerzői beavatkozás, míg a cselekmény lényegi része, komikus elemei ugyanúgy a megszokott vígjátéki sémák másolatai, mint ahogyan azt a *Love's Last Shift* esetében láthatjuk. A végkifejlet, a megoldás és a cselekmény logikája közti szakadék itt is nyilvánvaló, s nyilvánvaló az is, hogy a szakadék nagymértékben rontja a mű értékét. Ám a kortárs néző, akinek világlátását már a 90-es évek elején – tehát jóval Jeremy Collier pamfletjének megjelente előtt – az új erkölcsiség, a szokások, a magatartási normák megreformálásának gondolata szabályozta, éppen ezekben a „megtérésekben" lelte gyönyörűségét. Ami az írók őszinteségét illeti, Cibbert többször is gyanúsították cinikus álszenteskedéssel, ő maga viszont eléggé meggyőzően hirdette, hogy darabjának

[9] J. WOOD KRUTCH: *Comedy and Conscience After the Restoration.* New York, 1924, 204–205.

sikerét a művet átható erkölcsi tisztaság biztosította.[10] Farquhart soha nem érte az álszenteskedés vádja, s az új erkölcsi normákhoz való ragaszkodását kijelentései[11] s a *Love and a Bottle*-t követő vígjátékai egyaránt igazolják. Különösen a *The Constant Couple, or; a Trip to the Jubilee* (Az állhatatos pár, avagy Utazás a Jubileumra, 1699), amelyben már arra is kísérletet tesz, hogy az erkölcs és a becsület mintaképeként egy pozitív jellemet állítson a cselekmény központjába Standard ezredes személyében. Igaz, a cselekmény itt is egy régi séma nyomvonalait követi: itt is az egykor elhagyott leány s a hűtlen szerető egymásra találása körül forog minden drámai esemény, de ezúttal az is kiderül, hogy az egykori szerető, maga Standard ezredes, nem csalárdságból, hanem a háború okozta kényszerhelyzet következtében hagyta el kedvesét, s így az egymásra találás megérdemelt jutalomnak bizonyul. De igazában nem is ezen a szálon ütközik Farquhar vígjátékában a konvenció és az új gondolat, hanem a mellékcselekményben. Farquhar még következetesen alkalmazta vígjátékaiban a kettős cselekményt, s Standard ezredes és Lady Lurewell története mellé egy meglehetősen kusza, de mindenképp mulatságosabb „sztorit" szőtt, amelynek központi alakja, Sir Harry Wildair megint csak valamelyik restaurációs vígjáték „hősében" találhatná meg elődjét, jólehet színre lépése előtt még úgy jellemzi Farquhar (Standard ezredes szavaival), hogy „kitűnő katona, jó pajtás és jólnevelt úriember". Sir Harry kalandjai során egy mesterien előkészített csapdába kerül: miután komikus félreértések következtében többször is durván megsérti Angelicát, arra kényszerül, hogy vagy párbajra hívja a „tévedések" értelmi szerzőjét, vagy feleségül veszi a megsértett leányt. A két egyformán rossz lehetőség közül — úgy, ahogyan a három évtizeddel korábbi drámai hősmodellek tették volna — Sir Harry a házasságot választja, s vállalja ezáltal a rokonságot a restaurációs *comedy of manners* hőseivel. Már magának ennek a figurának a színpadra állítása egy kifejezetten az érzelmek megragadására törekvő színmű mellékcselekményében azt a gondolati zűrzavart, s ezen belül az új elemeknek és a hagyományos sémáknak azt a konfliktusát tükrözi, amely Farquhar egész színpadi munkásságát jellemzi. Bőven akadnak hasonló példák későbbi műveiben is, ékes bizonyítékaként annak, hogy miként birkózik, küzd a kor drámairodalmában az új gondolati tartalom a kialakult konvenciókkal, s hogy milyen mértékben rontja az adott pillanatban még eldöntetlen összecsapás az alkotások művészi hitelét.

Farquhar következő műve is, a *Sir Harry Wildair* (1701), amelyben ismét előbukkan, méghozzá címszereplőként a *The Constant Couple* időközben újabb kalandokon átesett világfija, meglehetősen alacsony művészi értéket képvisel a benne keveredő elemek diszharmóniája miatt. Sir Harry jellemén a korábbi vígjáték eseménysorát megkoronázó házasság lényegében nem sokat változtatott: most is kártyacsatáival kelt feltűnést, most is csábító ajánlataival vonja magára a hölgyek figyelmét, ami annál is inkább meglepő, mert közben arról tudósít a drámaíró, hogy Sir Harry mélyen gyászolja franciaországi nászutuk során meghalt ifjú hitvesét, Angelicát. Később aztán kiderül, hogy Angelica nemcsak hogy nem halt meg, mint azt Sir Harry tudni vélte, hanem apródnak öltözve kísérte árnyként férjurát Franciaországon és Itálián át avégett, hogy meggyő-

[10] C. CIBBER: *An Apology for His Life* (1740). London, 1939, 115.

[11] Vö. G. FARQUHAR: *Love and Business* (1702) és *Discourse Upon Comedy in Reference to the English Stage* (1702).

ződjön, hű marad-e „emlékéhez" a különben könnyűvérű gentleman. Ennek a „titoknak" a lelepleződése hozza meg a megbékéltető és kifejezetten didaktikus befejezést, s vele együtt az erkölcsös házasság apoteózisát, ahogy az ténylegesen illik az érzelmekre ható vígjátékhoz.

De hogy még mindig mily távol vagyunk a *sentimental comedy,* az új műfaji változat teljes kibontakozásától, s hogy mennyire átmeneti jellegű a XVIII. század első évtizedének vígjátéktermése, azt leginkább az bizonyítja, hogy maga Richard Steele is – a *sentimental comedy* legjelesebb művelője, teoretikusa és propagátora – egy jellegzetesen a XVII. század vígjátékainak szellemében írt komédiával – *The Funeral, or; Grief A-la-mode* (A temetés, avagy Divatos bánkódás) – lép színre 1701-ben, valamint az, hogy Colley Cibber legszentimentálisabb vígjátéka, a *The Careless Husband* (A nemtörődöm férj, 1704) is túlnyomó részben a *comedy of manners* mintáját követi. Igaz, Cibber darabjában már nem egyszerűen egy váratlan *happy ending* rejti magában az új erkölcsi tendenciát, hanem maga az alapötlet is: az, hogy a megcsalt feleség ügyes és főleg türelmes kezeléssel gyógyítja ki krónikus hűtlenségéből a szoknyavadász férjet. Természetesen ez az alapötlet is csak egyik változata annak a témának, amelyet a *Love and a Bottle*-ban, illetve a *Love's Last Shift*ben láttunk, de itt Cibber jóval szerencsésebb módon kapcsolja össze a színpadi mese ellentétes elemeit, sőt egy valós, társadalmilag és pszichológiailag egyaránt hiteles motívummal alapozza meg a feleség jellemét s az abból következő akciókat. A feleség, Lady Easy ugyanis nemcsak azért törekszik férje visszahódítására, mert szerelmes belé, hanem azért, mert morális szempontból látja tarthatatlannak a helyzetet abban a társadalmi légkörben, amelyben a házasság intézménye egyike a legrangosabbaknak, a legalapvetőbbeknek. Ez a gondolkozás összhangban van Lady Easy jellemének más vonásaival is: szemben a darab másik hősnőjével, a kacér Lady Betty Modish-sal, Lady Easy szigorúan és józanul erényes, az emberek belső értékeit méltányoló, őszintén, ám nem bigott módon vallásos. Összességében tehát a kor polgárideálját testesíti meg – mintha csak Steele *The Christian Hero*jának női változata lenne. A férj, Sir Charles Easy viszont maradéktalanul a Roebuckok, Sir Harry Wildairek kompániájához tartozik, s azt a társadalmi réteget képviseli, amely a Restauráció arisztokráciájának szabados, züllött életfelfogását az új századba is át tudta menteni. Így a feleség és a férj közötti konfliktus a korabeli angol társadalomban jelenlevő két elem összeütközését is tükrözi, s a feleség képviselte erények diadala, a szoknyavadász férj megtérése végső soron az új polgári erkölcsi ideál fölényét, áhított győzelmét fejezi ki a színpad nyelvén.

Belső tartalmában tehát – annak ellenére, hogy mint mondottuk, nagyobb részében a múlt konvencióihoz kötődik Colley Cibber vígjátéka – a *The Careless Husband*del összeáll az új vígjáték, s bármennyire hiányzik is még a „megtérés" bemutatásából a meggyőző erő, az akció és a bonyodalom megoldása között már van bizonyos logikai kapcsolat. Természetes, hogy a belső tartalom és e logikai kapcsolat jelenléte még kevés ahhoz, hogy a *The Careless Husband* minden szempontból megfeleljen a *sentimental comedy* kritériumainak, s kevés ahhoz is, hogy művészi minőség dolgában is értékes alkotásnak tekinthessük e művet. Ahhoz ugyanis, hogy a témát kibonthassa, Cibbernek egy egész sor mellékszálra van szüksége, amelyek – bármennyire ügyesen szövögeti is őket – meglehetősen kuszává teszik a cselekményt, számos, kellően nem motivált akciót eredményeznek, arról nem is szólva, hogy jeleneteken, sőt felvonásokon át háttérbe szorítják a cselekmény fő vonalát, érdektelenné, másodrendű figurává degradálják a

hősnőt, Lady Easyt. Valóban jelentős szerkezeti hibája a *The Careless Husband*nak, hogy terjedelem és hangsúly dolgában Lady Betty és Lord Morelove szerelmi csatája és a régi, arisztokrata életstílust képviselő Lord Foppington modoros szellemeskedései, udvarlásai jóval jelentősebbnek bizonyulnak, mint Lady Easy és Sir Charles összecsapásai, amelynek során a férj egyre vakmerőbb házastársi nemtörődömséget, a feleség meg egyre megindítóbb erényeket s egyre meggyőzőbb női bölcsességet mutat fel.

A művészi egyensúly — legalábbis a mai olvasó szemében — alaposan felbillen, az erkölcsös korabeli néző azonban csak a morális tendenciát kereste, s azt megtalálván, remekműnek könyvelte el a darabot. Példakép és mérce lett — igaz, csak viszonylag rövid időre — a *The Careless Husband,* s hatására számtalan olyan színmű született, amelyben a darab szerkezetét szervező fő motívum a megbánás, a kibékülés, a vétkes jó útra térése volt. A tulajdonképpeni érzelmes vígjáték teljes kibontakozásához azonban a cibberi példa továbbfejlesztésére volt szükség: olyan jellemalkotásra és olyan cselekménykszövésre, amely teljes harmóniát tudott teremteni a bonyodalom és a kívánatos végkifejlet között. A jelesebb és igényesebb szerzők tudatosan és következetesen is törekedtek erre a század első évtizedének vége felé. Charles Johnson és Charles Shadwell színműveiben már bizonyos elméleti tudatosságot is felfedezhetünk. Shadwell egykori sikerdarabjában, a *The Fair Quaker of Deal*ben (A deali szép quaker leány, 1709), amelynek hősei — Worthy kapitány és a szóban forgó „szép quaker leány", Dorcas — alaposan túljárnak két romlott erkölcsű hozományvadász eszén, miközben sikeresen jó útra is térítik őket, az elméleti tudatosság elsősorban abban nyilvánul meg, hogy a szerző minimálisra csökkenti a komikus elemeket, s a hangsúlyt ennek megfelelően túlnyomó részben a didaktikus tendenciára helyezi. Ez már jóval erőteljesebb harmóniát biztosít a cselekmény és a megoldás között.

Az elméleti tudatosság jelenlétéről tanúskodik az is, hogy egyre több prológusban és epilógusban esik szó a színpad, valamint a vígjáték erkölcsreformáló funkciójáról, s egyre több helyen történik utalás arra, hogy a vígjátéknak elsődleges célja nem a nevettetés, hanem az erkölcsök megnemesítése. A kor önreformáló eszméit valló közönség és a kritika is[12] ezt igényelte a vígjátéktól. Joggal mondhatjuk, hogy az adott igényt kielégítő *sentimental comedy* tulajdonképpen a korszak reformista mozgalmainak[13] művészeti terméke és ugyanakkor fegyvere volt. Épp ezért kapott benne döntő nyomatékot a didaktikus elem; a didaktikus funkció felsőbbrendűségét hirdette Steele[14], s e funkció megfelelő teljesítését fogadta el a jó színmű alapvető kritériumaként a korabeli közvélemény.

[12] Sir Richard Blackmore már 1675-ben, a *Prince Arthur* előszavában azt fejtegette, hogy "the purpose of dramatic poetry is recognised to be instructions of our minds and regulations of our manners", Collier pedig pamfletjének bevezetőjében hangoztatta, hogy "the business of plays is to recommend virtue."

[13] Számos reformista társaságról tudunk elsősorban JOSIAH WOODWARD *An Account of the Rise and Progress of the Religious Societies in the City of London and of their Endeavours for Reformation of Manners* (1698) c. munkájából; ezek részben titkos társaságként, részben a III. Vilmos alapította Society for the Reformation of Manners keretében működtek. Vö. J. WOOD KRUTCH: *i. m.*, 150—191.

[14] Vö. The Spectator, 1711. május 15. Nº 65.

II.

A *sentimental comedy* didaktikus tendenciájának meghatározásánál igen figyelemreméltó körülmény az, hogy a szerzők tanító szándéka nem arra irányult, hogy az emberi hibákat, gyarlóságokat vagy épp a társadalom igazságtalanságait támadják a nevettetés fegyverével. Az erények, a polgár pietista erényeinek felmutatása, propagálása volt a céljuk, s minél tudatosabbá vált e cél, annál következetesebben szorították ki a szerzők az érzelmes vígjátékból a komikumot. Farquharnál és Cibbernél – mint láttuk – a komikum jelentős szerepet játszik a vígjátékban: Lord Foppington modorosságai, elménckedései helyenként valóban megnevettetnek, Lord Morelove is mosolyra késztet a női szívek titkaiban való járatlanságával; Shadwellnél, sőt még Steele-nél is – pl. a *The Tender Husband, or; the Accomplished Fools* (A gyöngéd férj, avagy a tökéletes bolondok, 1705) mellékcselekményében – jelen van még némi halvány nyoma a komikumnak. Viszont Addison *The Drummer*je (A dobos, 1716) s még inkább Cibber 1717-ben írt *Non-Juror* (Az esküttagadó) c. vígjátéka már újabb állomást jelent a *sentimental comedy* fejlődésében; a *The Drummer*ben a misztikum szorítja ki teljesen a komikus elemeket, a *Non-Juror*ban pedig a politikum és az ahhoz fűződő oktató szándék a meghatározó vonás Tulajdonképpen a *Non-Juror*ral új színdarabtípus, a napi politikához tapadó színmű születik meg a XVIII. században: a mű az 1715-ös jakobita felkelés utórezgéseire épül, s arra a politikai körülményre, hogy a Stuart-pártiak még a kudarcba fulladt felkelés után sem hagytak fel a titkos, olykor nyílt szervezkedéssel, s Franciaországgal szemben vállalt kötelezettségeik révén tartós veszélyt jelentettek nemcsak a hannoveri uralkodóház jövőjére, hanem az egész angol burzsoázia gazdasági és politikai perspektíváira is. Cibber jól érezte meg az adott szituációban rejlő drámai lehetőséget, de az angol drámaszerkesztés hagyományai, tapasztalatai, s nem utolsósorban a kor divatja – nem szolgálhatott számára olyan dramaturgiai eszköztárral, amelynek segítségével színpadi történetté alakíthatta volna az angol társadalom életében zajló napi politikai eseményeket. Ezért fordult Molière-hez, s ültette át angol környezetbe a *Tartuffe*-öt *Non-Juror* címmel. A Cibber-féle változatban a derék Sir John Woodvil házába ugyanúgy furakodik be a katolikus jakobita Wolf, mint Tartuffe Orgonéba, ugyanúgy lesz úra a háznak, s ugyanúgy lepleződik le, mint francia eredetije.

A *sentimental comedy* természetrajza szempontjából tanulságosak azok a jellemalkotási és cselekményszövési különbségek, amelyeket a két színmű összevetése mutat. Először is az a szembetűnő, hogy Cibber *Non-Juror*jából hiányzik Dorine, az okos, józanul gondolkodó plebejus karakter, s a helyette szerepeltetett inasról, Charlesról hamar kiderül, hogy libériája úriembert takar, aki akaratától függetlenül keveredett bele az 1715-ös jakobita felkelésbe, s most azzal igyekszik e vétkét jóvátenni, hogy Sir John leányának, Mariának nyújt segítséget Wolf machinációinak leleplezésében.

Sir John Woodvil két gyermeke, Woodvil ezredes és Maria jellegzetes módon különbözik Orgon gyermekeitől. Az ezredes, akinek alakjába Cléante néhány vonását ültette át Cibber, jóval tevékenyebb figura, mint a meglehetősen színtelen Damis, Maria pedig egyenesen főszereplővé nő Molière kissé gyámoltalan, üvegházi virágra emlékeztető Marianne-jával szemben. Az, hogy Maria alakja még a címszereplőt is háttérbe szorítja a Cibber-féle témaváltozatban, jellemző a *sentimental comedy* szerkezetére, és szorosan összefügg az érzelmes vígjátéki cselekmény logikájával. Ebben a vígjátéktípusban ugyanis a

szerelmesek egymásra találása, az útjukban álló akadályok elhárítása mellett a legfontosabb motívum az, hogy a szerelmespár egyikének vagy másikának bizonyos jellemátalakuláson is át kell esnie ahhoz, hogy az egymásra találás öröme maradéktalan legyen. Az adott témán belül a szerelem-motívum természetesen csak Maria személyével kapcsolható össze, s minthogy szíve választottja, Heartly nem lehet az a figura, aki majd a végső egymásra találás során lép a helyes útra – mert jellemfejlődése nem férne bele a cselekménybe –, Cibbernek Mariát kell felruháznia néhány olyan jellemvonással, amelyektől a bonyodalom megoldásakor meg kell majd szabadulnia. Valóban, Maria minden pozitív vonása (öntudatosság, erkölcsi bátorság, leleményesség, derűs életerő) mellett inkább a *The Careless Husband* Lady Betty Modishára emlékeztet kacérságával, könnyelműségével. Egy ilyen jellem kirajzolásához viszont mindenképp az szükséges, hogy a szereplő a színpadi idő jelentős részében a színen legyen, jellemvonásai megfelelő hangsúlyt kapjanak, ami által a végső jellemváltozás tartalmassá válhat. Maria tényleg leveti pajkos kacérságát a darab végére, amikor kezét és szívét Heartleynak nyújtja. Ez a jellemfejlesztés is oka annak, hogy Maria annyira előtérbe kerül Cibber darabjában; ugyanakkor azonban ez azt eredményezi, hogy a politikai téma egyre inkább elveszti a súlyát a mű második felében, s a komikum is teljesen kiszorul a darabból.

Tartuffe lelepleződésén őszinte örömmel, jogos kárörömmel nevetünk, amit csak fokoz az a körülmény, hogy a végkifejlet során a darab szereplőivel együtt tudunk meg új, leleplező tényeket a képmutatóról; ilyen értelemben Wolf nem is lepleződik le, hiszen mind a közönség, mind a szereplők egyaránt tudják, hogy bujkáló jakobita, s az angol katolikus egyház híve. A *Non-Juror*ban egyszerűen annyi történik, hogy egy negatív figura machinációi rosszul sülnek el, s ha érzünk is efölött bizonyos kárörömöt, az korántsem olyan mértékű, hogy a nézőnek a darabbal kapcsolatos állásfoglalását meghatározza. Különben is, Wolf kudarcával nem ér véget a darab; meg kell még oldódnia Charles sorsának is (szerencsésen meg is oldódik; Heartley közbenjárására amnesztiában részesül), s főleg meg kell oldódnia Heartley és Maria házasságának, ami végül is Woodvil ezredes energikus beavatkozása révén jön létre. A Cibber-féle *Tartuffe*-változat lényegét ezek a végső, megható fordulatok alkotják, ezek adják azt az örömöt, amelyet a *sentimental comedy* teoretikusai, elsősorban Steele, a vígjáték döntő vonásának tartottak.

Steele a *The Conscious Lovers* (A lelkiismeretes szerelmesek, 1722) 1723-as kiadásában egy Cicerótól származó idézetet választott vígjátéka mottójául: „Illud genus narrationis quod in personis positum est, debet habere sermonis festivitatem, animorum dissimilitudinem, gravitatem, lenitatem, spem, metum, suspicionem, desiderium, dissimulationem, misericordiam, rerum varietates, fortunae commutationem, insperatum incommodum, subitam laetitiam, jucundum exitum rerum".[15] Ezt a gondolatot így fejti tovább ugyanannak a kiadásnak az előszavában: „Anything that has its foundation in happiness and success must be allowed to be the object of comedy; and sure it must be an improvement of it to introduce a joy too exquisite for laughter, that can have no spring

[15] „Ama fajta történetnek, amely színpadi jellemek által mondatik el, víg beszéddel, változatos személyekkel, energiával, simasággal, gördülékenységgel, reménnyel, félelemmel, gyanúval, vággyal, együttérzéssel, változatos körülményekkel, a szerencse fordulataival, váratlan bajokkal, hirtelen örömmel és szerencsés végkifejlettel kell rendelkeznie." (CICERO: *Rhetorica ad Herennium* Liber I.)

but in delight"[16] – mondja, s színműve valóban kizárólag olyan „örömökben" részelteti nézőjét, amelyek „túl finomak" ahhoz, hogy nevetést keltsenek; ilyen örömök: az elveszett leány megtalálása, a szerző által egymásnak szánt szerelmesek (Indiana és Bevil, valamint Myrtle és Lucinda) frigye. Ugyanakkor sajátságos engedményt is tesz a komikumnak néhány olyan jelenet beiktatásával, amelyekben Tomnak, az ifjú Bevil inasának és Phillisnek, Lucinda szolgálójának a polgári jó társaság társalgási normáit sután utánzó dialógusai keltenek némi derűt.[17] Ezek a jelenetek ugyanakkor nem képeznek korábbi mintára készült komikus mellékcselekményt, csupán az a funkciójuk, hogy a fő cselekményszálakat kuszálják össze épp annyira, amennyire azt a bonyodalom megoldása megkívánja. Ez a bonyodalom és a megoldás teljes összhangban van a Steele által fejtegetett elmélettel és a korabeli közönség ama igényével, amelyről már korábban is többször szó esett. A cselekményen belül kibékülés, a szerencsés felismerés, a boldog egymásra találások adják a darab fő motívumait, s a szereplők magatartása is tökéletesen illik ahhoz a színdarabtípushoz, amelynek feladata az volt, hogy – mint hívei hirdették – a jó példa felmutatásával tanítsa, nevelje a kor közönségét. Steele külön is hangsúlyozta az előszóban, hogy a darabot a negyedik felvonás első jelenete kedvéért írta, amelyben a két barát, az ifjú Bevil és Myrtle lemond az arisztokrata konvenció-diktálta párbajról, kibékül, s e szavakkal pecsételi meg az újrakötődő barátságot:

Myrtle: Let me reflect how many friends have died by the hands of friends for want of temper, and you must give me leave to say again how much I am beholden to that superior spirit you have subdued me with. What had become of one of us, or perhaps both, had you been as weak as I was, and as incapable of reason.

Bevil: I congratulate to us both the escape from ourselves, and hope the memory of it will make us dearer friends than ever.[18]

Steele-nél a párbaj elleni agitációnak részben személyes élményalapja volt (még ifjú katonatisztként kis híján megölte egyik tiszttársát párbajban), részben társadalmi etikai meggondolásokból fakadt; Steele felismerte, s számos helyen hangot is adott meggyőződésének,[19] hogy az elégtételvételnek eme arisztokrata formája a barbár középkorban gyökerezik, s mint ilyennek nem lehet helye egy csiszolt, modern polgári társadalomban. Épp ezért a *The Conscious Lovers* előszavában mondottak teljes mértékben hitelt érdemelnek; ugyanakkor az is nyilvánvaló, hogy más didaktikus célok is lebegtek szeme előtt: az önmérsékletnek, a tűrő szerénységnek, az igazi állhatatosságnak, az érzelmek tiszta harmó-

[16] „Bármi, aminek alapja a boldogság és a siker, tárgya lehet a vígjátéknak; nyilvánvaló, hogy csak jobbítása a műfajnak, ha olyan örömöknek adunk helyet benne, amelyek túl finomak ahhoz, hogy nevetést keltsenek, amelyek csakis a gyönyörűségből fakadnak." (*The Conscious Lovers,* in: NETTLETON-CASE: *i. m.,* 439.)

[17] F. S. Boas azzal magyarázza e komikus betéteket, hogy Cibber, mint a darab rendezője, túlságosan komolynak és súlyosnak találta a szöveget, és a két komikus szerep kibővítését ajánlotta Steele-nek, aki hajlott is a tapasztalt színházi ember szavára. Vö. F. S. BOAS: *An Introduction to Eighteenth-Century Drama.* Oxford, 1953, 82.

[18] NETTLETON-CASE: *i. m.,* 463. (*The Conscious Lovers,* IV. felv. 2. jelenet, 241–251. sor.)

[19] Vö. The Spectator, 1711. június 6. N° 84; 1711. június 21. N° 87.

niájának bemutatása, ami úgy át- meg átszövi a cselekményt és a darab dialógusait, hogy a szöveg inkább tűnik erkölcsi szentenciák gyűjteményének, mint drámai kifejezésnek.

A *The Conscious Lovers*szel lassan be is zárul a kör: az érzelmes vígjáték szentimentális és didaktikus elemei, amelyek a századfordulón még a nevettető komédia, a *comedy of manners* keretein belül kezdtek helyet követelni maguknak, a 20-as évekre már teljesen kiszorították a vígjátékból a komikumot. Az átmeneti időszak hibrid színpadi játéka tehát egységes, a polgár eszmevilágát, erkölcsi nézeteit, józan mértékletességét, s ugyanakkor, furcsa paradoxonként, az életről alkotott illúziót kifejező színdarabbá fejlődött. Az illúziók jelenléte s a didaktikus elemekkel való szoros egybefonódása rontotta a *sentimental comedy* valóságábrázolásának hitelét, sematikussá tette a jellemábrázolást és a cselekmény bonyolítását. Rossz dráma volt tehát — de sikeres, sőt: közvetlenül és hosszú távon is hatásos.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a többi vígjátéktípus eltűnt volna a XVIII. század angol színpadáról: a hagyományos angol komédiai formák, a jonsoni komédia, a *comedy of humours,* csakúgy mint a XVII. század *comedy of manners*je, illetve burlesque-hagyományai tovább éltek Mrs. Susannah Centlivre, Fielding, Gay és mások munkáiban. A *sentimental comedy* közvetlen sikere és hatása nem jelenti azt sem, hogy az új vígjátéktípus egyöntetű kritikai elismerésben részesült volna: elmélete és gyakorlata heves ellenzőkre talált mind az 1720-as években, mind a század második felében. Dennis — Steele kortársa és kérlelhetetlen ellenfele — ugyanúgy az arisztotelészi elmélet alapján utasította el Steele vígjáték-koncepcióját,[20] mint ahogy Goldsmith is — jó ötven év múltán a Westminster Review-ben közölt írásában[21] — az arisztotelészi humorelmélet alapján hadakozott az akkor hol *sentimental comedy*nek, hol *genteel comedy*nek, hol egyenesen „*weeping comedy*nek" nevezett színműtípus ellen. Művészietlennek, korcsnak ítélte a siralmas vígjátékot, s mégis a XVIII. századi angol drámairodalomnak ezen termékei, valamint a George Lillo által felújított Erzsébet-kori polgári szomorújátékok *(domestic tragedies)* s nem más műfaji változatok hatottak a kontinens drámairodalmára: a *sentimental comedy*ből származott a francia *comédie larmoyante*, míg Lillo drámája, a *The London Merchant* (A londoni kereskedő, 1731) Diderot-ra és Lessingre gyakorolt nagy hatást. Steele *The Conscious Lovers*e nem azért lett népszerű Franciaországban, s Lillo *The London Merchant*je nem azért lett a burzsoá dráma alapmodellje, mert bármelyikük is magas művészi értéket képviselt volna. A két színjátéktípus azért hatott, s azért talált hívekre, követőkre és utánzókra a kontinensen, mert — azonkívül, hogy az angol polgáréval azonos világnézetet, életszemléletet valló, hirdető európai burzsoázia színházában kiváló táptalajt talált — annak az Angliának a kultúrterméke volt, amely a XVIII. század elejétől kezdve egyre inkább a példakép, a modell szerepét töltötte be Európa gondolkodásában. Ám míg a szigetország parlamenti kompromisszumon alapuló alkotmányos királysága és más politikai, gazdasági intézményei az európai társadalmak fejlődési törvényszerűségei folytán lettek követendő mintává, addig az angolok érzelmes vígjátéka és polgári drámája elsősorban újszerűsége miatt, mint divatcikk hódította meg a kontinenst. És itt az irodalmi-színházi export-import egy igen sajátos, körforgásos

[20] JOHN DENNIS: *Remarks on The Conscious Lovers.* 1723.

[21] OLIVER GOLDSMITH: *An Essay on the Theatre; or, A Comparison Between Laughing and Sentimental Comedy.* Westminster Magazine, 1772. december.

változatával találkozunk: a XVII. században a francia drámától (többek között Molière-től) kölcsönözték az angol *comedy of manners* mesterei a műfaji változat leglényegesebb elemeit, s alig száz év múltán a *comedy of manners*ből kinőtt szentimentális vígjáték tartalmi elemeit, szerkezeti meghatározóit a francia színház vette át, s fejlesztette tovább oly módon, hogy más műfaji változatokkal (pl. a melodrame-mal) keveredve e francia fejlemény kezdett hatni magára az angliai érzelmes vígjátékra. Ezt a körforgást nagymértékben könnyítette az, hogy a színpadi művel szemben még a XVIII. század derekán sem alakult ki az eredetiség követelménye. Még Steele *The Conscious Loverse* is jó egyharmad részében Terentius-adaptáció volt, a későbbi időszak érzelmesvígjáték-írói pedig egyáltalán nem átallottak elődeiktől kölcsönözni (Charles Boadens, James Miller) vagy jelentéktelen változtatásokkal francia színműveket átültetni az angol színpadra. Így került színre *The Married Philosopher* (A nős filozófus) címmel Destouches *Le Mari hounteux de l'être, ou, le Philosophe marié* c. alkotása már 1732-ben John Kelly „fordításában", s így került színre Miller színműveként, *The Coffee House* (A kávéház) címmel 1738-ban Rousseau *Le Café*ja, illetve *Art and Nature* (Művészet és természet, 1738) címmel Delisle *Arlequin Sauvage* c. műve.

A 40-es évektől kezdve egyre nőtt a franciából fordított, adaptált színpadi művek száma. A kortárs francia kritika már következetesen a „drame" elnevezéssel illette ezeket a műveket, az angol színházi közvélemény viszont még rendre *comedy*nek titulálta őket, jóllehet legjellegzetesebb vonásuk épp az volt, hogy a cselekmény bonyolításában, a jellemalkotásban nem követték sem az általánosnak nevezhető komédiai előírásokat, sem az angol vígjáték hagyományait, de még a korábbi időszak *sentimental comedy*jének sémáit sem. Voltaképpen az érzelmes vígjáték fejlődése és a kontinentális drámával való szorosabb kapcsolata és a kölcsönhatások következtében egy újabb műfaji változat jelent meg és vált vezető műfajjá Angliában a XVIII. század derekán, a *serious comedy* vagyis a „színmű", amely — épp azért, mert sem tragédia, sem komédia nem volt — könnyebben fogadta be és olvasztotta be magába azokat a tartalmi és formai-technikai hatásokat, amelyeket a kontinentális drámairodalom gyakorolt az angol drámaírásra a XVIII. század utolsó harmadától kezdve egy jó évszázadon keresztül, s amelyek nagymértékben meghatározták az angol dráma fejlődésének az irányát a XIX. században is.

A kelet-közép-európai romantika jellegzetességeiről[1]

FRIED ISTVÁN

1. A romantika heves harcokban született, s életútját, utókorát is heves harcok jellemezték. Megítélése, jellemvonásainak körülírása, meghatározása még ma sem mondható megnyugtatónak; kritikátlan hódolat és fanyalgás egyként jelen van, mikor róla vitatkoznak. Aszerint, hogy mely elemei kerülnek a figyelem középpontjába (s e figyelem természetesen az adott politikai helyzet függvénye is lehet), kap elmarasztaló vagy fölmentő véleményt. Történetisége hol látszat-történetiségre szűkül, hol valamilyen szempontú nemzeti eszme értékálló hordozójává emelkedik. A tapasztalati valóságon túli, rejtett összefüggéseket föltáró szenvedélyes igyekezete hol transzcendens-irracionális nézetként hívja ki a racionalista gondolkodók megrovását, hol modern — pszichológiával érintkező — irányok méltó elődjeként jut elismerő sorokhoz. Másfelől szemlélve, forrásai, gyökerei körül sincs minden rendben. Ismét csak arról van szó, hogy egyes vonásait

[1] E dolgozat első, kezdetleges változata referátumként hangzott el *Délszláv—magyar romantika* c. tanácskozáson (Budapesten, 1975. október 31-én). Akkor összegező jelleggel igyekeztem reagálni a különféle kongresszusi kiadványokra, a hazai és a nemzetközi konferenciákra, ahol a romantika (és ezen belül a kelet-közép-európai romantika) igen tág, időben kiterjesztett vagy ellenkezőleg, a kelet-közép-európai zónára nézve leszűkített, főleg pedig pontatlannak érzett meghatározásával találkoztam. Az első változat természetesen inkább helytelennek tartott nézetekkel vitatkozott, elemzésekre nemigen vállalkozott. A jelenlegi dolgozat a vita mellett az egyes jelenségeket részletesebben igyekszik tárgyalni. Az egész dolgozathoz igen jól használtam az alábbi műveket: SŐTÉR ISTVÁN: *Az ember és műve.* Bp., 1971. - UŐ: *The dilemma of literary science.* Bp., 1973. — HORVÁTH KÁROLY: *A romantika.* Bp., 1965. — UŐ: *A magyar romantika-kutatások kérdéseiről.* Irodalomtörténeti Közlemények, LXXV (1971), 5, 543—563. — E tanulmány vitája: uo. 664—666. — WÉBER ANTAL: *A magyar romantika jellegéről.* Irodalomtörténet, LIII (1971), 4, 839—855., vita: uo. 857—885. A külföldi szakirodalomból az alábbi műveket forgattam sok tanulsággal: RENÉ BRAY: *Chronologie du romantisme* (1804—1830). Paris, 1963. — MARIO PRAZ: *The romantic agony.* Oxford, 1960. — *Romanticism.* Ed. by John B. Halsted. London—Melbourne, 1969. — *Begriffsbestimmung der Romantik.* Hrsg. von Helmut Prang. Darmstadt, 1972. — *'Romantic' and Its Cognates.* The European History of a Word. Ed. by Hans Eichner. Toronto and Buffalo, 1972. — Külön haszonnal tanulmányoztam a szomszédos népek irodalomtudományának néhány alkotását. *Studia romantyczne.* Prace pod redakcją Marii Żmigrodskej. Wrocław etc., 1973. — MIODRAG POPOVIĆ: *Istorija srpske književnosti.* I—III. Romantizam. Beograd, 1968—1972. — MILAN PIŠÚT: *Romantizmus v slovenskej literatúre.* Bratislava, 1974. — Litteraria XIII. *Literárny romantizmus.* Ved. redaktor: Cyril Kraus. Bratislava, 1974. — Az egész kelet-közép-európai térségre vonatkozó megállapítások találhatók két tanulmánykötetben: SZIKLAY LÁSZLÓ: *Szomszédainkról.* Bp., 1974. — *Jevropejszkij romantyizm.* Otv. red.: I. G. Neupokojeva, I. Sőtér. Moszkva, 1973. Valamennyi említett dolgozatból sokat tanultam, de egyikük-másikuk megállapításait vitatom.

kiemelve olyan stílusokkal, olyan eszmei irányzatokkal kerül rokonságba, amelyeknek inkább ellentéte, de legalább is meghaladója, mint egyenes vonalú folytatása.[2] Amennyiben pl. a népköltészet fölfedezését, az oldottabb formavilágot, a XVII. századi francia vagy akár a Pope és a S. Johnson nevével fémjelezhető angol klasszicizmustól eltérő alkotói módszert, művészi fölfogást vagy a keleti témákat önmagában a romantika meghatározóiként tekintjük; ha az érzelemkultuszt a romantika fő sajátosságaként tartjuk számon, akkor valóban a XVIII. századnak szinte alig akad olyan alkotója, aki ne férne bele a romantika vagy a romantikát közvetlenül előkészítő „preromantika" parttalanul tág birodalmába, ne hordozna ilyen vagy olyan mértékben romantikus jellemvonásokat.[3] A kutatás nemegyszer jelezte ezeket a veszélyeket, s a romantikáról szóló újabb konferenciák, monográfiák, tanulmánykötetek[4] rámutattak az egyes nemzeti romantikákat a közvetlen elődöktől és utódoktól lényegileg elválasztó sajátosságokra, rendszerint anélkül, hogy a romantika általánosabb vagy akár csak egy régióra érvényes vonásait meg tudták volna ragadni. A hibát talán ott lelhetjük föl, hogy a nemzeti romantikákra vonatkozó irodalom túlságosan is nemzeti keretben gondolkodott; csak azt regisztrálta romantikaként, ami az adott nemzeti irodalomban — a kutatás hagyományai szerint — belefért a romantika címszava alá, s ami az adott irodalomból hiányzott, annak romantika-létét ignorálta vagy tagadta (holott egy másik nemzeti romantikában éppen ez a „hiányzó" vonás jelentkezik jellegzetesen romantikus sajátságként).[5] Ez vonatkozik a periodizáció korántsem megnyugtató kérdésére is,[6] s ezt állapíthatjuk meg a főleg a lengyel és a szlovák

[2] Erősen vitatott a szentimentalizmus és a romantika viszonya. E kérdésben Szauder József álláspontját vallom a magaménak: *Az Estve és az Álom.* Bp., 1974, 104.

[3] A „preromantika" túlértékelése, a szentimentalizmusnak a preromantikával történő helyettesítése még ma is sok helyütt kísért. A szlovén irodalomtudomány periódusnak tartja a „preromantikát". JOŽE POGAČNIK: *Zgodovina slovenskega slovstva.* II. *Klasicizem in preromantika.* Maribor, 1969. A következő kötet viszont a „klasszika és romantika" címet viseli (Maribor, 1969).

[4] Igen jellegzetes volt ebből a szempontból a VII. szlavisztikai kongresszus. Vö.: *Mięzynarodowy Kongres Slawistów w Warszawie 1973.* Streszczenia referatów i komunikatów. Warszawa, 1973.

[5] A romantika különböző fölfogásai jelentek itt meg. A felvilágosodást és a klasszicizmust általában kevesen állították szembe a romantikával, olykor azonban a tanulmányszerzők csak folytatásként, esztétikailag magasabb fokú periódusként tüntették föl a romantikát: H. SCHMIDT—G. DUDEK: *Zur Synthese aufklärerischer und klassizistischer Traditionen in der russischen und polnischen Romantik.* Zeitschrift für Slawistik, 1972, 4, 468—487. Mások a szentimentalizmus, a „preromantika" és az első romantikus poétikák stílusbeli „promiszkuitásá"-ról szóltak, pl. délszláv viszonylatban: VIKTOR KUDĚLKA: *Pokus o specifikaci romantismu v literatuře jugoslávských národů.* In: *Československé přednášky pro VII. mezinárodní sjezd slavistů.* Praha, 1973, 64—65. Akadt olyan álláspont is, amely a romantika bizonyos műfajait a szentimentalizmussal szembeállítva a klasszicizmusban eredeztette, így pl. az orosz romantikus elbeszélő költeményt, verses regényt: DANUŠE KŠICOVÁ: *Ruská poéma za romantismu ve vztahu k západním literatúram.* In: *Československé přednášky . . .,* 47—53. A külsőleges osztályozásnak jellegzetes példája ANTE KADIĆÉ: *The distinctive features of the south slavic romantics.* In: *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists.* Vol. II. Ed. by Victor Terras. Preprint. Kadić írja: "The literary situation among the South Slaves during the *pre-romantic* period (. . .), thanks to the appearance of certain notable personalities, nevertheless was charactarised more by a pedagogic, enlightening or patriotic tone than a strictly artistic one." (272. Az én kiemelésem)

[6] JULIUS DOLANSKÝ: *Otázka periodizace romantismu ve vývoji slovanských literatur.* In: *Československé přednášky . . .,* 5—16. Dolanský három periódust állapít meg: Preromantika, romantika és kései, ill. újromantika. A romantika két szélső korszakában más stílussal él együtt. Ennél tárgy-

(de újabban a szovjet-orosz) irodalomtudományban virágzásnak indult genológiai szempontú vizsgálódásokra vonatkozólag is.[7] Még ugyanide tartozik annak fölemlegetése, hogy nemzeti romantikus vonásként, illetve kissé önkényesen alkotott csoportjellemzőként került szóba bizonyos valóban romantikus elem. Így lengyel, szlovák vagy általában szláv specifikum — egyesek szerint — a messianizmus, a küldetés-tudat, az apostol-hit. Akik ezt hangoztatják, elfeledkeznek e gondolat bibliai vagy herderi-schlegeli indíttatásáról, el Lamennais nagy hatású tevékenységéről, nem veszik figyelembe a magyar romantikát (nemcsak Petőfi küldetés-tudatára gondolunk, hanem még inkább Vörösmarty költészetére, Kölcseyre stb.); azaz bizonyos területek bevonásától mesterségesen elzárkóznak, s ezáltal hamis következtetéshez jutnak.[8]

2. Ezzel szűkebben vett tárgyunkhoz érkeztünk. A kelet-közép-európai zóna irodalmai[9] a romantikában igyekeznek megvalósítani a világirodalomba való belépést, azaz ekkor teremtik meg a terminológiai, bölcseleti-gondolkodásbeli és szorosabb értelemben számított poétikai megfelelést a kedvezőbb helyzetű, differenciáltabb és ezért előbbre tartó (általában: angol, francia, német) irodalmakkal. A romantika az irodalomban — itt, Kelet-Közép-Európában — olyan feladatokat is magára vállalt, amelyet a sajtó korlátozottsága, a nemzeti jogok hiánya, a társadalom elmaradottsága miatt a kedvezőbb helyzetű országokban a parlament, a sajtó, a történettudomány stb. valósíthat meg. Itt elsősorban és hangsúlyozottan az irodalom és az irodalomra vonatkozó elméleti-kritikai nézetek mezején sikerül az új nézeteknek áttörni, esztétikai-kritikai kérdések leplébe rejtetten kerül sor a korai liberalizmus, a polgári átalakulás gondolatvilágának kimondására, fölvetésére; azaz az irodalom olyan megnövekedett szerephez jut, mint soha annakelőtte, éppen azért, mert nemzetpolitikai, társadalmi, nemzeti-történelmi problémák hordozásával párhuzamosan, olykor azokkal szoros összefonódottságban a lassan változó egyéni léthelyzet, a fölbomló társadalmi hierarchiából szabaduló egyes emberi gond, a változó világ alapvető kérdésein eltűnődő, az ipari forradalom viharos átalakító műveleteit

---

szerűbbnek látszik Boris Paternunak a szlovén romantikára vonatkozó periodizálása. Eszerint a szlovén romantika kétszakaszos: „klasszikus", schlegelianus, magasabb stílű, ill. „antiklasszikus", népiesebb, alacsonyabb stílű. Vö.: *Recepcija romantike v slovenski poeziji.* Slavistična revija, 1973, 2, 114—148. Viszont aligha elfogadható RUDOLF NEUHÄUSER — nem érdektelen — sémája: *Periodization and Classification of Sentimental and Preromantic Trends in Russian Literature between 1750—1815.* In: *Canadian Contributions to the Seventh Congress of Slavists.* Preprint. 37. A „literary movements" közé sorolja a klasszicizmust, a szentimentalizmust és a romantikát, amellyel egyidejű „literary trends" a morális-didaktikus szentimentalizmus, a szentimentális esztéticizmus, ill. a preromantikus irodalom és a neoklasszicizmus. A két sor tényezői egymást követően megfelelői egymásnak. Túl aprólékosnak tartom U. R. FOHT periodizálási vázlatát: *Szpornije voproszi razvityija romantyizma v russzkoj lityerature XIX veka.* In: *Dokladi szovjetszkoj delegacii.* Moszkva, 1973, 259—262.

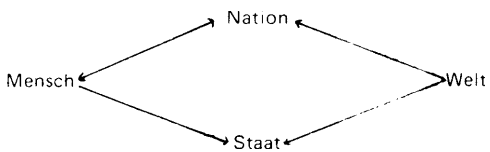
[7] DIONÝZ ĎURIŠIN: *Genre Aspect of Comparative Literature.* Zagadnenia Rodzajów Literackich, XVI, 1, 5—17. — *Komparatistika a genologia.* Ved. redaktor: Pavol Petrus. Bratislava, 1973. — I. G. NEUPOKOJEVA: *Revoljucionno-romantyicseszkaja poema pervoj polovini XIX veka.* Moszkva, 1971.

[8] Figyelmet érdemel KAROL ROSENBAUM kísérlete: *Slovenský romantizmus v stredoeurópskom kontexte.* In: *Československé přednášky . . .,* 37—46.

[9] E kérdésről a felvilágosodásra vonatkoztatva: *Les Lumières en Europe Centrale et en Europe Orientale.* Bp., I. 1970, II. 1975. Mindkét kötetben a zóna közös jellegzetességeit vitatták meg a magyar, lengyel, francia, román, orosz stb. kutatók.

finoman érzékelő gondolkodó kétségeinek is hangot ad, s a följebb említett problémák művészi következményeit is le akarja vonni. Zónánk a XIX. század második évtizedében, azaz a bécsi kongresszus éveiben és az azt követő néhány lustrumban jutott el oda, hogy ember és természet, ember és haza, ember és nagyvilág, haza és nagyvilág, ember és történelem, haza és történelem, hazai történelem (hazai múlt és jövő) és nagyvilág, de nem utolsósorban szabadság és kényszerűség, teljes függetlenség és kötelesség kérdéseit fölvesse, s a költők a maguk módján megválaszolják.[10] Csakhogy az adott helyzet eleve megszabta a válaszok (nemegyszer a kérdések) jellegét: zónánk valamennyi nemzetének, e nemzetek költőinek alapvető élménye a nemzeti függetlenség hiánya, ugyanakkor a nemzeti függetlenségért folytatott küzdelem feltétlen szükségessége.[11] S miközben az egyén léthelyzetének kérdései is izgatják, önmagát csak egy több-kevesebb reménnyel, olykor teljes reménytelenséggel küzdő nemzet tagjaként kell látnia, az egyén felszabadulását a feudális hierarchia alól csak a nemzet felszabadulásával együtt képzeltetheti el, úgy, hogy a nemzet a szent szövetségi feudalizmus béklyóit leveti. Csak a legnagyobbaknak sikerül a költőket béklyózó dilemma föloldása: úgy teremteni egyéni hangú, az egyén új helyzetét érzékeltető poézist, hogy abban a nemzeti „elvárásoknak" is eleget tegyen; azaz az ember mögé oda tudják festeni a hazát és a nagyvilágot, de a haza és nagyvilág gondjainak kizengésébe az egyes ember hangja is belecsendül.[12] Egyéni és társadalmi, hazai és emberiségi vonatkozások e legnagyobbak esetében egymást erősítve és nem egymást elhalványítva vannak jelen. S mindjárt hozzá kell tennünk, hogy az egyes nemzeti romantikák kutatói épp azért tévesztik el olykor a hangsúlyt, mert a kelet-közép-európai romantikák kisebb és nagyobb költői olyan hazafias, nemzeti vagy nemzetinek vélt jelleg kidomborítására törekedtek, mely a velük azonos korszakban tevékenykedő angol vagy francia költők számára már nem jelentett gondot. E hazafias jelleg azonban — annak irányultságától, támadó-védekező jellegétől függetlenül — e korszak kelet-közép-európai irodalmainak egyik meghatározója. Mégsem szabad csupán e meghatározóból kiindulnunk. Ugyanis a nemzeti jellegre törekvés — bármily időszerű, irodalomban, zenében, festészetben egyaránt előkelő szerephez jutó tényező — nem a

[10] HENRY H. REMAK: *Ein Schlüssel zur westeuropäischen Romantik* c. dolgozatában (In: *Begriffsbestimmung . . .,* 437.) az alábbi konfliktuslehetőségeket vázolja föl:



A kelet-közép-európai romantikusok konfliktuslehetőségei egyszerre szűkebb és tágabb vonatkozásúak. Az ember a rendszerint idegen elnyomó állam(hatalom)mal szemben áll, de a hazát legfeljebb ostorozza. Az esetleges közömbösség fájdalmas versekre ragadtatja, de még a nemzethaláltátomások is a féltés termékei.

[11] E vonatkozásban nincs különbség Vörösmarty, Kollár, Mickiewicz, Mažuranić, Prešeren stb. között, míg az orosz irodalomban az elnyomó államhatalom „hazai", így ember és haza följebb érintett konfliktusa erősebben kap hangot.

[12] Vö. az 1. sz. jegyzetben idézett, Mickiewicz-központú lengyel tanulmánykötettel, valamint újabban: *Ragyognak tettei. Tanulmányok Vörösmarty Mihályról.* Székesfehérvár, 1975.

romantikában jut első megfogalmazáshoz, nyomai a barokkig vagy talán még előbbre nyúlnak vissza.[13] E „nemzeti ideák" a felvilágosodásban újulnak meg, s válnak a fokozatosan mind nemzetibb ideológia támaszaivá, s a romantikában legföljebb fejlődésük első csúcsait érik el. Tehát itt is, mint más „romantikus" vonások esetében, azt kell megvizsgálnunk, hogy mennyiben gazdagítja, módosítja vagy torzítja el éppen a romantika az előző korszakban már félénken megbúvó vagy a kibontakozás állapotában lévő kezdeményeket, s mi az a „novum", amely valóban a romantika sajátja. Olyan átfogó, komplex kutatásra van szükségünk, amely pontosan érzékelteti, hogy melyek a romantika rekvizitumai, s e rekvizitumok milyen együttesben, milyen összefonódottságban jelennek meg az egyes nemzeti, valamint a zónánk nemzeti romantikáit összegező szintézisben. Nyilvánvaló, hogy a romantika egyes rekvizitumai már korábban is fölfedezhetők, egyes XVIII. századi költők, írók is rendelkeznek „romantikus" vonásokkal. Csakhogy ezek a rekvizitumok önmagukban még nem romantikusak, s csupán azért látjuk romantikusnak őket, mivel később egy romantikus költő vagy író más rekvizitumokkal párosította, „megemelte", esetleg rekvizitumok csoportjával láttatta őket együtt. Egyes témák, stíluseszközök, verskezdetek vagy fordulatok csak akkor mondhatók romantikusnak, ha szövegkörnyezetükben az elemek többsége romantikus, ha azok a szerkezet, a fölépítés egészében a romantikus alkotás hierarchizáló szándékai szerint érvényesülnek. Így például az „orientalizmus", a keletiesség önmagában véve még nem romantikus vonás. Montesquieu *Perzsa levelek* vagy Mozart *Szöktetés a szerájból* című alkotásait képtelenség lenne a romantika körébe utalnunk csupán azért, mert Victor Hugo, Byron, Mickiewicz vagy Vörösmarty romantikus mondanivalója számára bőségesen élt az orientalizmus kínálkozó lehetőségével. Még a kelet-közép-európai romantika történetiségének előképe is megtalálható az előző korszakban. A lengyel és a magyar felvilágosult klasszicizmus egyáltalában nem ellensége a történelmi témáknak, a nemzeti történelem tragikus hősei itt is, ott is — nemegyszer — klasszicista köntösben jelennek meg.[14] Ugyanezek a hősök a lengyel és a magyar romantika szereplőivé válnak; s pusztán e külsőleges megfelelés alapján sem preromantikáról, sem a romantika előzményeiről nem beszélhetünk ebben az esetben. Azt viszont máris megállapíthatjuk, hogy míg a felvilágosodás, illetve a klasszicizmus rendszerint allegóriában gondolkodott, mind az orientális vonások, mind a nemzeti történelem tanulságai — legalább is egy bizonyos szakaszban — ürügyként szólalnak meg, csupán messze nem lényegtelen keretei egy általánosabb emberi-felvilágosult mondanivalónak, addig a romantikában ugyanezek a vonások-témák-figurák szimbólummá válnak, az általános-emberi ürügye elhomályosul a pregnánsan nemzeti mögött, az orientális például jelképe lesz (és nem allegóriája) a végtelenséget

[13] Vö. az 1. sz. jegyzetben említett tanácskozás előadásaival, valamint JÁN TIBENSKÝ: *Počiatky slavistickej vědy na Slovensku.* In: *Československé přednášky . . .*, 417—425. Csak jelzésszerűen utalunk a szláv népeknek a barokkban kezdődő Cirill—Methód-hagyományára, Jovan Rajić történetírására, a XVIII. századi magyarországi latin költészet honfoglalási tematikájára, a lengyel „szarmatizmus"-problémára, a több nemzeti irodalmat ihlető „kereszténység védőbástyája" toposz utóéletére stb.

[14] HORVÁTH KÁROLY: *A műfajok problémája a klasszicizmus és a romantika korában a lengyel és a magyar irodalomban.* In: *Tanulmányok a lengyel—magyar irodalmi kapcsolatok köréből.* Bp., 1969, 347.

átérző, a végtelenbe törő emberi szándékoknak, s nem kerete egy nemes eszmének. Az orientális olykor a nemzeti mondanivaló kifejeződése.

3. A romantika „novuma" maga az újítás,[15] a szokatlanra törekedés, a rendkívüli hajszolása, a meghökkentő tapasztalása és látomásos megjelenítése, a különleges megformálására irányuló szándék.[16] Mindezzel nem áll ellentétben, hogy a romantika maga szintézis. Éppen a „preromantiká"-val kapcsolatos félreértések, féligazságok világítottak rá arra, hogy a romantika általában nem „megalkotta", „megteremtette" elemeit, hanem sokszor a régi, az elfeledett, a háttérbe szorult elemeket újította meg, csoportosította át, rendezte újabb szempontok szerint, illetőleg „deformálta" a maga szükségleteinek megfelelően. Ha végigtekintünk a kelet-közép-európai romantika legnagyobb alakjain, azt tapasztalhatjuk, hogy – olykor a közvetlen előzményekkel szemben – a barokkig nyúlnak vissza, onnan merítik a műfaji-nyelvi megújításhoz szükséges eszközöket, kiteljesítik, egy újabb poétikai elv szerint valósítják meg a műfaji-nyelvi-strukturális átrendezést, amely a költői módszerektől a műfaji hierarchia föllazításán, illetve az új műfajok létrehozásán át a művészetek és a szemléletek szintetikus fölfogásáig öleli magába az „újítás" valamennyi mozzanatát. Ha Mažuranić, Vörösmarty vagy Mácha folytatója a barokk műfajainak, hangvételének, szemléletének, ez azt is jelenti, hogy az ott és akkor időszerű és korszerű elemeket újfajta elrendezésben alkotják újjá; a természetábrázolás, a hősalkotás, a nyelvi megformálás igénye a barokk kezdeményeket úgy tudja maga mögött, hogy e kezdemények transzponáltan, másféle tapasztalatokkal, a poétika másféle „iskoláival" együtt szintetizálódnak a romantikus műben. A romantika tehát úgy újítás, hogy „hagyományőrzés" is. S itt ismét különbségeket kell tennünk bizonyos nyugat- illetve kelet-közép-európai romantikák között. A francia és a német romantikának van olyan (és nem is jelentéktelen) elágazása, amely szintén erősen a múltba fogódzik, főleg eszmeileg ideális középkort vetít elénk, olyan patriarchális társadalomképet ábrázol, amelyben az ősi erények, a romlatlan népek-nemzetek a nemzeti uralkodókkal harmóniában élhettek.[17] Olyan tündérvölgy-elképzelés[18] ez, amely mintegy a jelent tagadva igyekszik a kor fölvetette kérdésekre válaszolni, s válaszul a menekülést, az ősibe, a régibe való visszatérést ajánlja. Elsősorban Friedrich Schlegelre[19] gondolunk, akinek a kelet-

[15] SŐTÉR ISTVÁN hangsúlyozza ezt több romantika-tanulmányában, pl. az általa szerkesztett *Jevropejszkij romantyizm* bevezető értekezésében.

[16] HEINZ KNEIP: *Das Wunderbare als Kunstkriterium in der Theorie und im Drama der slavischen Romantik.* In: *Slavistische Studien zum VII. Internationalen Slavistenkongress.* Hrsg. von Johannes Holthusen etc. München, 1973, 281–297.

[17] Hadd utaljak NOVALIS 1799-es töredékére, a *Die Christenheit oder Europa* c. műre: „Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Welttheil bewohnte; Ein großes gemeinschaftlisches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses geistlichen Reiches." A továbbiakban a köznép és a hatalmasok szívbéli együtteséről fest ideális képet. Másutt így ír: „Ein Fürst ohne Familiengeist ist kein Monarch". *Schriften.* Stuttgart, 1960–1968, I–III. Az idézetek: III, 507., II, 501.

[18] *Heinrich von Otterdingen* egy versébol idézek: „Fern sind jene Jugendträume! / Abwärts liegt das Vaterland! / Längst gefällt sind jene Bäume, / Und das alte Schloss verbrannt. / Fürchterlich, wie Meereswogen / Kam ein rauhes Heer gezogen, / Und das Paradies verschwand." NOVALIS: *Schriften,* I. 235.

[19] EDUARD WINTER: *Romantismus, Restauration und Frühliberalismus im österreichischen Vormärz.* Wien, 1968, 48, 55–56. etc.

közép-európai romantikára is nagy hatása volt. S ha csupán azt tartjuk szemünk előtt, hogy a kelet-közép-európai romantikusok is megalkották a maguk tündérvölgy-elképzelését (Vörösmarty, Mácha, Mickiewicz stb.),[20] akkor könnyen abba a hibába eshetünk, hogy Fr. Schlegel és a följebb említett alkotók módszere, szemlélete közé egyenlőségjelet teszünk; különösen akkor, ha csupán önmagában szemléljük azt a tényt, hogy Mickiewicz – életének egy rövid korszakában – szintén a katolikus egyházban lelt vigaszra. E kétféle tündérvölgy-elképzelés azonban a lényegét tekintve különbözik. Igaz ugyan az, hogy a kozmikus éj-látomás egyaránt fölbukkan Novalis és Vörösmarty költészetében;[21] igaz ugyan az, hogy a győztes egyház egyként megjelenik Prešeren és Fr. Schlegel írásaiban (de Prešeren eposz-kísérletében, a *Krst pri Savici*ban az egyház a romantikus titán veresége, elégikus-fájdalmas lemondása árán diadalmaskodhat);[22] s az is igaz, hogy a nemzeti múlt felé fordulás kelet-közép-európai válfajának kialakulásában nem csekély szerep jutott Fr. Schlegel fejtegetéseinek, illetve a vele rokon szemléletű Hormayr törekvéseinek.[23] Csakhogy Vörösmarty, Mickiewicz vagy éppen Mácha tündérvölgy-képzete nem a múltba menekülés dokumentuma, hanem a költészeti megújulás-megújítás, illetve a merészebbé és kísérletezőbbé váló emberi tudat teljes fölszabadulásának példája; olyan elemi erejű és a költészet egészét (sőt: a művészetfölfogás egészét) korszerűbbé, teljesebb értékűvé és egyáltalában: teljesebbé tenni vágyó – kísérleteiben és töredékességében is messze ható – szándékokról van szó, amelyeknek nem a menekülés, hanem az új utakra indulás a lényege; amelyek nem egy régvoltat áhítanak vissza, hanem egy sosem voltat, egy sosem látottat akarnak birtokba venni; amelyek nem egy avult utópia kétes értékű, ám minden bizonnyal megragadó erővel megrajzolt föltámasztását kísérlik meg, hanem a megnőtt emberi lehetőségek, a megnyílt végtelen előtt olykor tétován, máskor kíváncsian álló költő látomásait körvonalazzák; amelyek nem egy szűken vett nemzeti perspektívából tekintik át az egyén és a történelem, a haza és a történelem, az egyén és a nagyvilág számukra ellentmondásokba rejtett viszonyát, hanem – s ez a kelet-közép-európai romantikának legalább is Prešerennel, Mickiewiczcsel, Vörösmartyval, Máchával stb. jelentkező korszeletére érvényes – a fenti ellentétpárokat nem fölöldva, hanem ellentét voltukat megkérdőjelezve zengetik ki, miközben nem tagadják, hogy korukban léteznek és fájóan lényegesek ezek az ellentmondások. A kozmikus távlatba helyezés nem jelenti azt, hogy a haza és az egyén különféle kapcsolódásai elvesztenék jelentőségüket. Hiszen Schlegel mellett Grimm, Herder, Rousseau vagy Hegel tanításai ugyanúgy visszhangra találnak: tehát a nemzet, a nép vagy az állam sem a régi módon (például rendszerint a francia

[20] Vö. e kérdést taglaló dolgozatommal a *Ragyognak tettei* c. kötetben: *Az epika átváltozásai* 129–145. – TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Magyar irodalom – világirodalom.* Bp., 1961, I. 402–469.

[21] Vörösmarty és Novalis hasonló motívumaira nem túl meggyőzően figyelmeztetett FEHÉR GÉZA: *Szempontok a* Csongor és Tünde *olvasásához.* In: *Ragyognak tettei,* 183. Szerintem itt még további kutatásra van szükség, s a felvilágosodás kozmológiai elképzeléseit is az eddiginél jobban kell vizsgálnunk. Mácha éj-motívumairól vitathatóan: DIMITRIJ TSCHIŽEWSKIJ: *Kleinere Schriften* II.: *Bohemica.* München, 1972, 244–247.

[22] FRIED ISTVÁN: *A nemzeti eposz kelet-közép-európai sajátosságaihoz.* A Hungarológiai Intézet Tudományos Közleményei (Újvidék), 1974, 18, 93–108.

[23] A 19. sz. jegyzetben i. m.

Enciklopédia vagy Montesquieu szellemében) kapják meg értelmezésüket;[24] az államelmélet sem követi általában a felvilágosodás idevonatkozó tanításait,[25] a költészet meg éppen egy idealizált, de a nemzeti-társadalmi szükségleteknek ezért megfelelő gondolatot szólaltat meg. A legnagyobbak (a följebb megnevezettek) viszont azáltal kerülik el a nacionalizmusnak inkább a költői második vonalra jellemző agresszív-dühös megnyilvánulásait, hogy a haza, az egyén és a világ gondjait együtt képesek látni-láttatni. Átérzik annak jelentőségét, hogy az egyén is, a haza is egy nagyobb egységnek, egy ezeken felül álló (ám csak ezek által és ezekkel együtt fontos) komplexumnak része. Így a világról, a kozmoszról való elmélkedések a haza, az egyén kétségeit is tükrözik, mint ahogy a haza és az egyén sorsa kozmikus távlatból sem érdektelen. Természetesen Vörösmarty, Prešeren, Mickiewicz vagy Mácha, de akár Njegoš is megteremtője az új típusú hazafias költészetnek, amely áthatóbb erejű, szélesebb érvényességű az előző korszak hasonló lírájánál vagy epikájánál. De — néhány kivételtől eltekintve — e hazafias költészet nem ragad le az egyszeri mondandónál, a szűkkeblűen egy adott helyzetre vonatkoztatható alkalmi poézisnél, hanem nagyobb igényességgel, az adott alkalom, a kiváltó ok általános vonásait, egyetemesebb érvényeit igyekszik megragadni, nagyobb távlatból igyekszik szemlélni, és messzibb távlatba próbálja helyezni. Horváth János tökéletesen szép megállapítása: „egyetemes lírai részvét",[26] pontosan jelöli azt, amit az előbb körülírással szerettünk volna érzékeltetni. Ez az „egyetemes lírai részvét" nem csupán a kelet-közép-európai romantikusok sajátja, de a hazát és a nagyvilágot, az emberit és az emberin túlit, e földit és az e földön túlit egységben, elválaszthatatlanságban szemlélő-láttató költészet elsősorban a kelet-közép-európai költészet e szakaszára jellemző, hiszen az igazán egyetemes gondokkal küszködő Shelley (vagy Blake) nem tudta (nem akarta) a hazafias költészetnek olyan intenzitású megfelelőit megteremteni, mint a *Hegyek koszorúja,* a *Csengics Szmail aga halála,* a *Szózat,* a *Pan Tadeusz* vagy a *Keresztelés a Szavicán.* Mindez természetesen nem értékmérés, hanem csupán ténymegállapítás. A kelet-közép-európai költők tündérvölgy-képzete így nem a politikai meghátrálás, nem az ellen-utópia, nem a „múlt-várás" költészete, hanem a költészet előtt föltárult hatalmas lehetőségek nyomán megvalósult ember- és költészetteremtés, természetesen a nosztalgiának árnyalataival. S ha Mickiewicz verses regényében, az enciklopédikus jellegű *Pan Tadeusz*ban a gyermekkor tájait, emlékképeit, világát ábrázolja tündérvölgynek, akkor ebben a szimbólumban nem a múlt kísérteteit föltámasztó költői szándékot kell látnunk; éppen ellenkezőleg, a sok szeretettel és legalább annyi iróniával megelevenített tündérvölgyben a konkrét, a jelen világára való célzásokat, a nem is oly rejtett allúziókat, a meghatározott politikai

[24] A herderi Volksgeist és a hegeli történetfelfogás mindinkább áthatja a kelet-közép-európai írástudók munkáit. Hegel formulája termékeny talajra talált: „Egy nép élete megérlel egy gyümölcsöt; mert tevékenysége arra irányul, hogy elvét véghezvigye. Ez a gyümölcs azonban nem hull vissza ölébe, amelyben megszületett, a nép nem kapja azt élvezetül; ellenkezőleg, keserű italává lesz. Le nem mondhat róla, mert végtelenül szomjazik reá, de az ital megízlelése az ő megsemmisülése; egyúttal azonban egy új elv megjelenése. A gyümölcs ismét maggá lesz, egy új nép magjává, hogy ezt a népet az érésig vigye." *(Előadások a világtörténet filozófiájáról)*

[25] Winter „romantikus nacionalizmusról" beszél (*i. m.,* 87—99.), bár inkább a nemzeti önmegvalósítás (olykor a felvilágosodásból táplálkozó, de legalább is herderi ihletésű) problémáiról van szó a romantika időszakában, amely a liberalizmusé is.

[26] *Tanulmányok.* Bp., 1956, 249.

viszonyok közül kitörni készülő s ezért a múltat még egyszer számba vevő, attól búcsúzó költőt is észre kell vennünk, aki úgy támasztja föl a múltat, hogy azt e föltámasztással „kimerevíti", annak érvényességét a továbbiakra nézve megszünteti. A nem fájdalommentes búcsúzás a mickiewiczi magatartás lényege. De e jellemvonást nemcsak Mickiewicz esetében fedezhetjük föl. A tündérvölgy (Vörösmarty szavával: a „földi menny") és annak ellentéte: a kézzelfogható valóság állandó és költői feszültséget eredményező alaptényezői a kelet-közép-európai romantika egy jelentékeny szakasza poézisének. Ez az ellentétpár olykor csak látszólagos ellentétet fejez ki (mint azt Vörösmarty már idézett „földi menny" kifejezése dokumentálja). Olyan látszólagos ellentétről van szó, amely egymást inkább kiegészítő, mint egymással szembefeszülő, az újfajta látásmódot dialektikusabbra, pontosabbra, teljesebbre kényszerítő módszerrel és ebből következőleg a költői ábrázolás és világteremtés lélektanilag hitelesebb eljárásaival ajándékozza meg a költőt. Tündérvölgy és valóság között már csak azért sem lehet éles határvonalat húznunk, mivel a tündérvölgy a közeli múlt és a nemzeti régmúlt valósága (mint Vörösmarty és Mickiewicz, de a szlovák romantikusok elképzeléseiben is), az elképzelt dicső hajdankor fényes napjairól sző álmot a kor cseh, magyar vagy szlovák történésze; s e hitelesnek tetsző, lábjegyzetekkel és filológiai vizsgálódásokkal,[27] nyelvészeti és történelmi, néprajzi és régészeti fejtegetésekkel alátámasztott hajdankor — e történész-költők szerint —: a hajdankor valósága, a nemzeti tündérvölgy, az ovidiusi aranykor, amelyrnek létrehozása a nemzeti egységnek, a nemzeti függetlenségnek hozománya lehet majd. De nemcsak a valóságtól elrugaszkodott, inkább a nyelvészkedés és a történészkedés s nem a nyelvészet és a történetírás címszava alá tartozó művekben érjük tetten álom és valóság, tündérvölgy és realitás egymásba csapását. S itt nem is elsősorban a Calderón—Grillparzer-színmű utóéletét nyomozzuk,[28] bár ebben az irányban is kell majd haladnunk a későbbi kutatások folyamán. Hadd célozzunk a népköltészet befogadásának folyamatára, amely egy elképzelt patriarchális-demokratikus tündérvölgy-eszme jegyeit is hordozza; a népköltészetet, a létező, lappangó vagy elveszett nagy népi eposzt, a dicső múlt költői maradványait e nemzeti tündérvölgy egykor megvalósult és föltámasztásra érdemes hagyományaként értékeli.[29] A hamanni—herderi indíttatástól természetesen nem függetlenül (a költészet: anyanyelv) a népköltészet a „nemzeti családélet" ékes példája lett, olyan ideális, harmonikus, a társadalmi-nemzeti ellentétektől mentes világ hírnöke, amely felé az 1830-as, 1840-es esztendők költői irányítanák a nemzeti mozgalmakat. E tündérvölgy-teremtésnek a valóság alapján fölvirágzó szándékát kell látnunk a cseh romantikusok első nemzedékének hatásos kísérleteiben, amelyekkel a XII—XIV. század cseh költészetét hamisításokkal igyekeztek rekonstruálni, de idecéloznak Kölcsey Ferenc vagy Arany János nyomozásai az elveszett magyar nemzeti eposz érdekében, ennek jegyében szerkesztette meg Lönnrot Illés a *Kalevalát*, és ugyanezek a gondok gyötrik a XIX. századi szlovén gondolkodókat. Éppen nem a jelenből menekülés jellemzi ezeket a próbálkozásokat, fejtegetéseket, rekonstruk-

[27] Josef Matl szerint „filológiai szlávizmus". Vö.: *Begriffsbestimmung . . .*, 419—420.

[28] NOVALIS szerint: „Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt". *Schriften*, I, 319.

[29] Nemcsak Goethe értékeli így a délszláv népköltészetet, a „nemzeti családélet" ábrándja vezeti — Herdertől indíttatva — majd mindegyik kelet-közép-európai teoretikus tollát, Erdélyi Jánosét, Štúrét stb. E kérdésekről: FENYŐ ISTVÁN: *Nemzet, nép, irodalom.* Bp., 1973., 116—178. — UŐ: *Az irodalom respublikájáért.* Bp., 1976. — SZIKLAY LÁSZLÓ: *Szomszédainkról,* 150—216.

ciós kísérleteket, hanem a jelen kérdéseire való válaszadás. Nem egy elvonatkoztatott, hanem egyetemes, mitikus eszme ösztönzi Kelet-Közép-Európa költő-gondolkodóit, a nemzeti elkötelezettség ideavilága. S amikor látszólag magukat mindentől elszakítva, a menekülés látszatát keltve, közvetlenül alig a jelenre vonatkoztatható tündérvölgy-mítosz fogalmazásába kezdenek (mint Vörösmarty a *Tündérvölgy*ben és a *Délszige*tben, Mickiewicz a *Farys*ban vagy távolabbi példát említve Lermontov *A cserkesz fiú*ban), akkor sem szabad a novalisi–schlegeli középkor-elképzelésekkel rokonítanunk műveiket; hiszen az egyéniség teljes érvényű kibontakoztatásának, a látható és érzékelhető, valamint az eddig föl nem fedezett (szem nem látta, fül nem hallotta) világoknak költői birtokba vételéről van szó. Az emberélet és általában a lét titokzatosnak tartott „misztériumá"-ról akarnak szólni; olyan új értékfölfogás, célszerűség tárul föl, olyan új léthelyzetekből fakadó magatartásformák fogalmazódnak meg, amelyek a megváltozott és állandóan változó világ értelmezéséhez, új tudati tényezők kifejeződéséhez segítenek hozzá. Éppen nem a régihez, hanem az újhoz, a föltáratlanhoz térés e költészet megkülönböztető sajátossága; a költészet saját törvényeinek megismerése, a költészetnek költészetként való magyarázata.

4. Éppen ezért vélhetjük a lírát a kelet-közép-európai romantika reprezentatív műfajának, illetve a lírizálást a kor költői módszere lényegének. Általában irodalomközpontú a művészet, csak utalni tudunk a zenei Gesamtkunstwerk olyan megnyilvánulásaira, mint Chopin balladái, nocturne-jei, Liszt Ferenc *Petrarca-szonett*jei, a *Dante-szonáta,* illetve a kifejezetten irodalmi ihletésű szimfonikus költeményei (Lamartine poémái, Goethe *Faust*ja, Hugo *Mazeppá*ja nyomán), illetve magyar történelmi arcképei. Az irodalmi Gesamtkunstwerk a műfajok közti eddigi szakadékok áthidalásában, a műfaji határok elmosásában fedezhető föl. Elsősorban verset, lírát írnak a kor kelet-közép-európai művészei; a terjedelmesebb epikus műveknek nem szerkezetét oldják szét áttekinthetetlen verssé, hanem par excellence lírai struktúrában gondolkodnak.[30] Itt még csak célzunk Mácha *Május*ára, amely vezérmotívumokból (szavakból) sző szimfonikus költeményt, vagy Vörösmarty kiseposzaira, amelyeknek erőteljesen lírai töltése az érzelmi elemet nemegyszer az epikai fölé emeli, s a történetet mintegy csak keretül, alkalmul használja szenvedélyek, illetve szenvedélyek láncolatainak kifejezéséhez. S hadd említsük

[30] REMAK szerint (*i. m.,* 435.): „Es ist z. B. wahrscheinlich, daß ein Generalnenner, *Primitivismus,* mehreren Komponenten gemeinsam ist, welche ich als richtunggebend für die Romantik bezeichnet hatte und dazu noch einigen anderen, die ich jetzt hinzufügen würde: Interesse für nichtklassische, besonders nordische Mythologie, für Folklore, Mediävalismus, Naturversenkung, Exotik, Pflege des Historischen in verschiedenen Gattungen, Nationalismus, Kult der Kindheit, des Halb- und Unbewußtseins. Ferner ist es wahrscheinlich, daß Introversion einen gemeinsamen Nenner für Einbildungskraft, Leidenschaftlichkeit, Ruhelosigkeit, Weltschmerz und Vorliebe für das Lyrische darstellt." A német, az angol és a francia romantikusokról adott összegező képpel szemben TSCHIŽEWSKIJ egy szellemes megjegyzését idézzük, hogy a kelet-kozép-európai romantika sajátosságaira célozhassunk: „der »Proletarier« Mácha hat die menschliche Armut zu nahe gesehen, um an die »Naturmenschen« glauben zu können". (*i. m.,* 248.) Ezt tulajdonképpen Vörösmartyra és Prešerenre, sőt Mickiewiczre és Petőfire, Słowackira és Radičevićre is elmondhatjuk. Ez az aprónak tetsző különbség a lírizáltság hőfokában, a valóságelemek eloszlásában, illetve az ezoterizmus mértékében is jelentkezik.

a délszláv epika legjelesebb alkotásait, Njegoš bölcseleti poémáját, amelynek lírai világképe a teológiai-bibliai külső mögé rejtve is jelzi a költészet világteremtő hatalmát, Prešeren már idézett *Keresztelés a Szavicán* című eposz-kísérletét, amely a lét-nemlét kérdését a szlovén őstörténethez kapcsolja, egy nemzedék úttévesztését, kényszerű megalkuvásait és az egyéniség kiélésének korlátait kizengve. S hadd utaljunk még Njegoš dramatizált eposzára, *A hegyek koszorúja* c. műre, amely a népi hiedelmeket és a szokásokat ugyanúgy beledolgozza a a vérgőzös történetbe, mint az újfajta egyéniség, a magányos vezér kétségeit, ábrándjait, csakazértis hitét. S a teljességre törekvés szándéka nélkül említjük Mickiewicz különböző időszakokban szerzett, de egyazon célba törő – drámai formában írott – eposzát, az *Ősök*et, amely a nemzeti történelem sorsdöntő pillanataiban újjászületni képes, új gondolatokat létrehozó magatartást is példázza. A műfajok nem jelölhetők meg a klasszikus műfaji beosztás szerint, líra–epika–dráma egymásba olvad, ahogyan az antik vagy a klasszicista tragédia fölfogása is átcsap mintegy a lírai költő felfogása szerint értelmezett, nemzeti és egyéni szempontokat egyaránt mérlegre tevő tragikumfelfogásba, amelynek nem az erkölcsi világrenddel való összeütközés a lényege, még csak a kötelesség és az egyéni érzés (szenvedély) egymást megsemmisítéssel fenyegető volta sem, hiszen más a romantikusok erkölcsi világrendje, mást tartanak ők kötelességnek, s rendszerint másra irányul a hős szenvedélye-érzelme is. A tragédia és a tragikum nem mindig és nem feltétlenül a tragédiában nyilvánul meg, jelen lehet és olykor erőteljesebb kifejezést kaphat az epikában, sőt a gondolati költeményben, az ódában is, de feszegetheti egy szonett szűkös tizennégy sorának kereteit is. Mint ahogy az epikus költeménynek nem feltétlenül a „történet", a „sztori" a lényege, az csak ürügyül szolgálhat a végletes szenvedélyek, természet és ember viszonyának érzékeltetésére. A romantikusok természete antropomorfizált, perszonifikált, nem él külön életet, nem szemlélője, háttere a hősök sorsának, hanem résztvevője; az érzelmeknek nem tükre, hanem kifejezője, a történetnek nem kerete, hanem olykor maga a történet, mint a májusi cseh táj Mácha *Május*ában, a dunántúli vidék Vörösmary *Széplak*jában vagy *A két szomszédvár*ban; a természet maga is tragikus sorsok hordozója lehet, része a szereplők életének. Ami itt a kelet-közép-európai romantikusokat jórészt megkülönbözteti jónéhány nyugat-európai kortársuktól, az a talán nagyobb fokú röghözkötöttség. Még az elképzelt, a kozmoszba kivetített táj is többnyire hazai ihletésű, némely vonásában a hazára, illetve a hazai népmesére, illetve általában a mesére, a hazai hagyományra emlékeztető. Ismét csak hivatkozni tudunk Mažuranić *Csengics Szmail aga halálá*ra, amely nemcsak deseteracaival emlékeztet a délszláv vitézi énekekre, hanem a szűkre szabott tájleírások, illetve környezetábrázolások súlyos komorságával is, vagy Vörösmarty *Csongor és Tündé*jére, amelynek tündérfája, tündérkertje, megannyi szavakkal festett díszlete a magyar népmesék, illetve a magyar népies hagyomány világát idézi. S a példák tetszés szerinti szaporítása helyett hadd hangsúlyozzuk a szakítást az eddig divatos leíró költészettel, a XVIII. század olyannyira kedvelt műfajával, amely itt Kelet-Közép-Európában is létrehozta a maga mintadarabjait, köztük igen szépen megírtakat, sikerülteket, de amelyekből a leírás tüzetessége, az olykor virtuóz ecsetkezelés (s itt szándékosan használtuk e képzőművészeti szakkifejezést, utalva elsősorban festői ihletettségükre), a részletek pompás realizmusa ellenére is hiányzott az a hatalmas élet, az emberi képzelettől átjárt megelevenítés, az emberszabásúvá tett, ugyanakkor mégis a messzi távlatokba növő táj és ezáltal egyszerre hazai és egyetemes érvény, amelyet csak a romantikusoknak sikerül

megvalósítaniok.[31] S éppen azért, mert nem elsősorban leírni, hanem megeleveníteni, nem elsősorban ábrázolni, hanem átlelkesíteni akar; nem annyira a részletek hűségére törekszik, mint inkább az egész nagyszabású érzékeltetésére; mivel nem az a célja, hogy a hitelesség, az egyszeri és ott igaz valódiság érzetét keltse; hanem hogy az ember látta tájban megláttassa a nem mindennapit, a határtalant, a rendkívülit, a szokatlant is, és egyben annak visszfényét, visszhangját is érzékeltesse, amelyet az emberben kelt. Ismét utalásszerűen: vessük össze Trembecki és Mickiewicz tájszemléletét, a valóban nagyszerűen ábrázoló Trembecki pontos kertjeit Mickiewicz izgalmas-titokzatos lengyel-litván ősvadonjával; a hercęgi-királyi kertek szépen nyírt tökéletességét Mickiewicz tündérvölgyének szabálytalan útvesztőivel, tisztásaival, ember nem látta és mégis oly „emberi" zugaival! A régi fölfogású líra—epika—dráma egymásba érése, egymásba olvadása természetesen nem a költők önkénye szerint történik meg, mindez csak jelzése egy irodalomteremtő folyamatnak, amely az új léthelyzetek és új létmagyarázatok eredménye. Épp azért nem alkalmas például az óda klasszicista fölfogása a romantikus tartalom hordozására, mert az a fajta fenségesség és általánosítás, amelyet a XVIII. század kelet-középeurópai költészete megkövetelt ódaszerzőjétől, dagályosnak, elviselhetetlennek és képtelenül ódivatúnak hatott már a XIX. század húszas éveiben. Arról van ugyanis szó, hogy olykor még legjobb darabjaiban is ez a fajta óda az alkalmi költészettel rokon, rendszerint személyt köszönt, ünnepel, kapcsolatos a költő kisszerű vagy akár nagyúri mecénásnak kiszolgáltatott helyzetével, nemegyszer a baráti levelezést helyettesíti, benne rejlik a didaktikus cél, még a horatiusi tanítás szerint. Az igen tehetséges L. Mušicki lírájában is érezzük a küszködést a hagyományos ódafölfogás és a magyar és a német költészetben olvasott-tapasztalt ódai példák vonzása között. Mickiewicz és Vörösmarty — éppen nem véletlenül — szükségét érzik annak, hogy a ballada, a románc, a nagy- és a kisepika mellett az ódát is birtokba vegyék. Akár szimbolikusnak is tekinthetjük Mickiewicz gesztusát, amellyel a programadó *Óda az ifjúsághoz* c. vers fölé a schilleri idézetet írja: „Und die alten Formen stürzen ein". Csak a költészet régi formáinak összeomlásáról van itt szó? Persze, nemcsak és talán nem is elsősorban arról. Hanem a rendi-nemesi életformának megingásáról, hanyatlásáról, életképtelenné válásáról, amely a szilárd világképet tükröző régi típusú ódának is eszmei bázisa lehetett; annak a rendi-nemesi társadalomnak visszavonhatatlan múlásáról, amely a maga szempontjából logikusan fölépített hierarchiájával, értékrendszerével, valamint az azt kifejező toposz- és emblémapéldáival a XVIII. század második fele kelet-közép-európai költészetének motívum- és kifejezéskészletét, világát alkotta. A XIX. század első két évtizedében ez ingott meg, a különböző parasztmozgalmaktól, nemesi, nemzeti, polgárosodási törekvésektől ez vált életképtelenné; s e folyamat keretén belül a költő helyzete is lényegesen megváltozott. E változás eredménye, hogy a költőnek és vele együtt a mögötte álló, vele együtt haladó vagy majd fölzárkózó mozgalomnak is újra kell alkotnia az értékrendszert, újra kell fölmérnie eszközöket, célokat, lehetőségeket, egyén, nemzet és nagyvilág viszonylatában. Régi formákkal aligha lehet már boldogulni, új eszmékhez új formák és új eszközök szük-

[31] Ez az oka annak, hogy az August W. Schlegel kidolgozta költészetfelfogás csak egyes elemeivel hatott, de nem teljes érvényével. A. W. Schlegel tipológiájából elfogadták a romantika új típusú festőiségét, de a hazai környezet rajzát sem mellőzték (Jellemzése: *‚Romantic' and Its Cognates . . .*, 7—8.)

ségesek. S itt, Kelet-Közép-Európában az új eszmék és új formák csak az előző korszakéihoz képest újak, nem feltétlenül a német, a francia, az angol vagy a spanyol példákkal szembesítve. Ennek következtében nem feltétlenül „romantikus" minta vagy előkép nyomán törekszenek az alkotók a hazai romantika vívmányainak megvalósítására.[32] Nemcsak arra a jól ismert tényre hivatkozhatunk, hogy itt például a német klasszika romantikaként hat, ebben jórészt megegyezik bizonyos nyugat-európai jelenségekkel.[33] Inkább arra a kevésbé hangsúlyozott tényre utalnánk, hogy az antikok, a klasszikusok újult erővel és hatásosan vannak jelen az új irodalom alakulásában, Ovidius, Vergilius vagy a legékesebben csengő Horatius fordulataival, versépítkezésével része a kelet-közép-európai romantikus költészetnek. Hivatkozhatunk Prešeren Ovidius-kultuszára, a száműzött, a hazájában meg nem értett költő magatartása egyetemes költőszimbólummá magasodik, vagy a cseh romantikát a szlovák irodalomba közvetítő Karol Kuzmány horatiusi ihletettségére, aki a „si fractus illabatur orbis" gondolatot korszerű üzenetként rögzíti versbe;[34] s általában a nemzeti eposzok vergiliusi-homéroszi nyomaiban járhatunk, ha e kérdést filológiai oldaláról világítjuk meg (például Vörösmarty esetében), de sokatmondó tény, hogy Kossuth Lajos az általa szerkesztett *Pesti Hírlap*ban programként és követendő magatartáspéldaként idézi Horatiust: „lustum ac tenacem propositi virum. . .". Mickiewicz, Mažuranić vagy Jovan St. Popović klasszika-filológiai műveltségének emlegetése szinte közhelynek tetszik. Nem lehet azonban eléggé nyomatékosan óvnunk attól, hogy ebben az antikvitáskultuszban (mert bőven szaporítható bizonyító anyag ismeretében erről van szó) valamiféle neoklasszicista utórezdüléseket lássunk. Az igaz, hogy a felvilágosodásnak, sőt a klasszicizmusnak és különösen pedig a neoklasszicizmus címszóval jelölt ágának bizonyos elemei továbbélnek a romantikában, de éppen nem az antikvitással kapcsolatosak, hanem a nemzeti mítoszok körébe vágók, illetve a népköltészet fölfedezését célzók. Nem az antik ars poeticák hasznosítására kerül sor, bár itt is megszorításokat kell tennünk. Ugyanis a kelet-közép-európai romantikusok első nemzedéke iskolai tanulmányai során még a régi fajtájú poétikaoktatásban részesült, s például Vörösmarty latin nyelvű zsengéi a hagyományos szentencia-megverselés divatjának iskolai továbbéléséről tanúskodnak; s jórészt ez a fajta oktatás mondható el legalább is a Habsburg-monarchia többi országára is. Ám az oktatáson túl, az önálló és öntörvényű poétai világ megteremtésében is ott az antikvitás ihlető szellemé: a boldog szigetek, a tündérvölgy legendája Platón *Timaiosz*ából, *Kritiasz*ából, de még sokkal inkább Horatius XVI. epodoszából ér el a romantikusokig, akik Horatiusban föllelik a nemzeti és a morális témák forrását is. A belső viszály, a méltatlan utódok, az elnemzetietlenesedett nemzedék

[32] Éppen ezért jogosnak érezzük az „átmeneti" típus fogalmát, amely a klasszicizmusban gyökerező, de már a romantikától is jócskán megérintett költő teoretikus jellegét körvonalazza. SZIKLAY LÁSZLÓ Ján Kollárral kapcsolatban írt erről: *Szomszédainkról,* 147–149. — N. I. Nadezsdinről már Belinszkij ilyen értelemben szólt, s részben a múlt századi orosz gondolkodók alapján tárgyalja „Übergangsphänomen"-ként SIGURD FASTING is: *N. I. Nadeschdin und das Problem des küntstlerischen Schaffens.* Scandoslavica (Koppenhága), 1973, 31–42.

[33] Már FRITZ STRICH megállapította ezt 1924-ben, az angol, a francia, az olasz és az orosz romantikára vonatkoztatva. In: *Begriffsbestimmung . . .,* 115. — Szlovák viszonylatban KAROL ROSENBAUM elemezte ezt a kérdést: *i. m.,* 41–45.

[34] SZIKLAY LÁSZLÓ: *A szlovák irodalom története.* Bp., 1962, 283. — A magyar Horatius-kultuszra lásd: TRENCSÉNYI-WALDAPFEL IMRE: *Klasszikus arcképek.* X. Horatius. Bp., 1964.

kérdése csak részben hagyományozódott az előző korszakból, amely jórészt nemesi-rendi keretben érzett és gondolkodott, legalább olyan mértékben éltek a horatiusi lehetőségekkel, amelyek egyetemesebb távlatot, tágabb horizontot kínáltak, s amelyeket nem kötött egy kisszerű gravaminális politika esetlegessége és bezárkózottsága. Kollár *Slávy dcerájának* romantikus felütésű előhangja, Vörösmarty nem egy motívuma, Mickiewicz *Pan Tadeuszának* több részlete igen fontos dokumentuma a kelet-közép-európai Horatius-kultusz utóéletének, illetve történetének. De a toposzok fölhasználásán túl is, olyan általános tanulságokat merítenek Horatiusból e költők, melyek nem azonosak a XVIII. század Horatiusának, illetve az azt visszhangzó latin és deákos költészet Horatius-értelmezésének tanulságaival; s ugyanezt mondhatjuk el Ovidius és Vergilius kétféle értelmezésével kapcsolatban. Ez az általános tanulság a nemzeti célok és feladatok megfogalmazása mellett a költői magatartás (s az emberi tartás) kialakításában is szerepet játszik; a romantikusok észreveszik a horatiusi fölfogásban a végletek kizengésének lehetőségét, s a korcs utódok ostorozásának „deákos" megfogalmazásától egyre inkább az egyetemesebb mondanivaló irányába törnek, a dicső ősök fölmagasztalásától a tett romantikájáig. A költők pályakezdését általában a klasszicista élményvilág határozza meg, ekkor Horatius még azokkal a motívumokkal van inkább jelen, amelyek az előző nemzedék közvetítésével váltak a nemzeti eszmét támogató mondanivaló részévé. A későbbiekben differenciálódik a költők számára lényeges Horatius-toposzok sora, s előtérbe kerülnek a XVI. epodosz gondolatai, illetve inkább a személyesebb jellegű, az emberi magatartást körülíró, a hangsúlyozottan morális carmenek.[35] De legalábbis egy versrészlet erejéig vonzó lehetett a soha nem hallott dalt éneklő Horatius is (III./1. carmen), ha az ének végkövetkeztetéseivel, a kevéssel beérő ember „biedermeyer" ábrándjával nem érthettek is egyet. Bár még ez utóbbi (nem a világtól való elvonulás, hanem a tudatosan vállalt háttérbe húzódás) is megkísértette költőinket, hiszen közülük nem egyet a létért, a puszta megélhetésért, a szerény állásért folytatott küzdelem jellemez. Ennek ellenére ezen a területen és ilyen körülmények között inkább a soha nem hallott dal éneklését vállalták, ezt kellett vállalniok, ha be akarták tölteni a nemzeti költő nem túlságosan hálás és olykor igen csak kényszernek érzett szerepét. Még akkor is ezt a szerepet kellett vállalniok (az új idők hírnökéét, az új költészet heroldjáét), ha ezt a szerepet nem a nemzet szánta nekik, ha ez a szerep lényegében a közvélemény ellenére jutott nekik osztályrészül (mint Prešeren vagy Mácha esetében). Alapproblémánkra visszatérve, csak érintőleg húzzuk alá az antik ihletés hatását a romantikus költészetre. Az antikvitás, főleg annak hősi példái beleépülnek a nemzeti tündérvölgyről alkotott képzetbe, nem az utópia és nem az elvágyódás, hanem a tökéletesen megvalósult emberi-humánus magatartás és annak költői kifejeződése vonzza a kelet-közép-európai romantikusokat. S azt természetesnek tartjuk, hogy nem átvételről, hanem csupán impulzusokról, átértelmezésről szólhatunk. Erre legyen tanúbizonyság Puskin vagy Mickiewicz *Exegi monumentum*-parafrázisa. Az antik-

[35] KERÉNYI KÁROLY hívta föl a figyelmet az I/10-es carmenre, a vir Mercurialis bensőséges vallomására, valamint arra a — romantikára is ható — képességére, amely „lebegését, a végletek között lehetővé tesz"-i, „otthonossága a végletekben, a tiszta szigetiség magasságában ugyanúgy, mint abban a másik világban, ahol Canidia, a boszorkány és Alfius, az uzsorás működik." *Horatius Noster*. Bp., 1943. Előszó, 15. — Az I/10-es carmen eltérő értékelésére vö. EDUARD FRAENKEL: *Horaz*. Darmstadt, 1974, 193—196.

vitásélmény nemegyszer barokk közvetítéssel jut el a romantikusokhoz, s ez éppen az átértékelést segíti. Vörösmarty Vergiliust nemcsak közvetlenül, hanem Zrínyin keresztül is ismeri, Mažuranić egész költészetében a dubrovniki barokk irodalom is jelen van, s e barokknak antikvitásélménye alakítja Mažuranić eposzfelfogását, sőt alakformálási módját is. De Prešeren is jócskán merít az olasz barokkból, nem egy versformája innen származik. Így az antikvitás élő jelenléte a romantikusoknál nem eredményezhet egyoldalúságot, hanem — éppen ellenkezőleg — műfaji-verselési-tematikai gazdagodást, új és megragadó színt az összképben. Erre annál is nagyobb szükség van, mert valamennyien törekednek nemzetük történelmének költői kifejezésére is. E történelem hőseinek megrajzolása közben az antik példa (Periklészé, Augustusé, Titusé stb.) kapóra jön, olykor erősen érezzük azok ihlető nyomait. Mindez nincs ellentétben azzal, amit már a fentiekben próbáltunk körvonalazni: a történelmi jelmezben az adott kor romantikus hősei ágálnak, küzdenek, szeretnek és szenvednek. Épp az antiknak vélt jellemvonások hozzáadásával emelkedik túl olykor az egyszeri érvényen a „történelmi" figura, a horatiusi magatartás (iustum ac tenacem . . .) a hősök romantikus vonásait erősíti. S mivel nem feledhetjük, hogy minden költői merészség, végtelenbe vágyás, kozmikus távlat ellenére is a nemzet költőjének szerepét játsszák, akként érvényesülnek, hatnak — s e nehéz feladatot becsülettel teljesítik is —, az adott kor világát fejezik ki, legkevésbé hazai ihletésű műveikben is valamiképpen hazai gondokat elevenítenek meg. Nem költészetük érvényességi körét akarjuk szűkebbre szabni, hanem az általánosan romantikus vonások mellett a megkülönböztetőket, a kelet-közép-európai jellegűeket kiemelni: s ezt a hazai kötöttségek többé-kevésbé uralkodó voltában is látnunk kell. Olyan költészet ez, amely még az antikvitást is a hazai szükségletek szerint használja föl, s a vergiliusi vagy horatiusi sorokból vagy akár Goethe *Mignon*-dalából hazafias mondanivalót teremt.[36] Más kérdés, hogy e hazafias mondanivaló nem ellentéte (sőt: erősítője, tartalmasabbá tevője) a szélesebben értelmezett romantikus költészet eszmekörének, nem érvényteleníti az új léthelyzetet versbe öntő költő újszerűségre törekvését, hanem kiegészíti, illetve — nem egy esetben — megalapozza. Az a tény, hogy Kelet-Közép-Európában az irodalomra nagyobb és felelősségteljesebb feladat hárult, mint például Angliában vagy — Victor Hugót is beleszámítva — Franciaországban; az a tény, hogy itt a közvetlen politikai-hazafias költészetnek szélesebb hatóköre volt, konkrétabb visszajelzésekkel számolhatott, messze nem jelenti azt, hogy kevésbé lett volna újító jellegű, kevésbé lett volna bölcseletibb-„költőibb" alapozású és mondanivalójú, mint a megfelelő angol vagy francia líra. Csak más közegben született, más közegből kapta eszmei és politikai táplálékait, ennek következtében másképpen újított, és más újdonságokat hozott létre. Az összes romantika-meghatározás, amely a kelet-közép-európai romantikák közül csak az oroszt veszi számításba, hibás, mivel a nemzeti családélet vagy a nyelvteremtés költészetet tápláló mozzanatait kifelejti vagy csak részben építi bele a definíciókísérletbe. Ebben az esetben a népiesség és a történetiség kelet-közép-európaian romantikus megvalósulásai nem építhetik a romantika teljes európai építményét. De ugyanígy hibásak azok a nemzeti romantikák történetét tárgyaló (kézi)könyvek is,

[36] Erre az illírizmus horvát költészete kínál számtalan példát. Jelentékeny kelet-közép-európai karriert futott be pl. ARNDT *Wo ist des Deutschen Vaterland?* c. verse (l. pl. cseh és horvát utóéletét).

amelyek az egyes kelet-közép-európai romantikákból kiindulva elfelejtik regisztrálni, a maguk helyén hangsúlyozni azokat az általános romantikus elemeket, mozzanatokat, vonásokat, amelyek nemcsak az adott irodalomra vagy nemcsak az adott zónára jellemzőek. Éppen ezért kell a továbbiakban is arra törekednünk, hogy megfelelő egyensúlyt találjunk az általánosan romantikus jegyek és a kelet-közép-európai romantika megkülönböztető jegyeinek tárgyalásában. S amikor egyes elemeket kiragadunk az összefüggéseiből, hogy alaposabban megvilágíthassuk, nem szabad elfelejtenünk, hogy e vonások nem önmaguktól és nem önmagukban romantikusak (mint ahogy az antikvitás fölhasználása sem önmagától és önmagában klasszikus vagy romantikus), hanem az összefüggések láncolatában, azaz más, „romantikus" vonásoktól övezetten.

Kikerüli vagy legyőzi Tolsztoj a tragédiát?
(A tragikum és a katarzis természetéről Lev Tolsztoj regényeiben)[1]

HAJNÁDY ZOLTÁN

1.

A tragikus és epikus egybeolvasztása

A tragédiák és a tragikus művek nemcsak az irodalmi körökben váltottak ki mindig nagy érdeklődést, hanem a közéletben is, hiszen a tragikus művek az emberiség egyik legfontosabb *ontológiai* problémájával foglalkoznak. A *Hamlet* legismertebb sora („Lenni vagy nem lenni, ez itt a kérdés") ugyancsak a lételmélet lényegi kérdésére utal.

A tragédiákhoz és tragikus művekhez való viszony az olvasókra-nézőkre gyakorolt nagy hatása miatt különböző. A filozófusok egyik tábora Platóntól kezdve ellenségesen viszonyult a tragédiához, míg a másik tábor, élén Arisztotelésszel, lelkesen támogatta. Platón kiűzi ideális államából a tragédiát (és a költészetet általában), mivel az „. . . a lélek legalacsonyabb – *nem értelmi* (érzéki) eleméhez szól és kárt okoz a legmagasabb – *értelminek* . . . Véleménye szerint a tragédia szenvedélyeinknek rendel alá bennünket (miután megtanultuk átélni mások indulatait, nem tudjuk visszatartani a sajátjainkat), ugyanakkor Arisztotelész azt állítja, hogy a tragédia megszabadít bennünket szenvedélyeinktől (»a szenvedélyek megtisztítása«) . . .".[2] S minthogy a költészet inkább az „általánosról", a történelem pedig az „egyesről" szól, Arisztotelész az irodalmat „filozofikusabbnak és komolyabbnak" tartotta a történelemnél.

A tragédiát már régmúlt időktől fogva értelmezik úgy tévesen, mint a „káosz", az „irracionális", a „véletlen" művészetét, figyelmen kívül hagyva, hogy a tragédia a „véletlen" és „szükségszerű", a „racionális" és „irracionális" dialektikus kölcsönviszonyát mutatja meg.

Nemcsak egyes filozófusok és filozófiai iskolák, hanem államok is voltak, amelyek kritikusan viszonyultak a tragédiához. Az ókori Indiában és a XVII. századi Spanyolországban a tragikumot tükröző műfajok nem fejlődhettek ki. Az indiai buddhizmus és brahmanizmus, melyek szoros kapcsolatban álltak a lélekvándorlás tanával (sansare), éppúgy megkérdőjelezték a tragédia létjogát, mint a spanyol katolicizmus. S volt időszak, amikor a tragikus művészet lehetősége problematikussá vált a szocializmus korszakában is.[3]

A kritikusok a tragédia „halálát" jósolták a realista regény kialakulásakor is. De a tragédia nem „halt" meg, hanem az elbeszélő műfaj keretén belül megújult. A regény

[1] Jelen munkánkban nem a tragédia mint műfaj, hanem a tragikum és katarzis mint esztétikai érték és minőség áll figyelmünk középpontjában. Az esztétikai kategóriák kidolgozása szempontjából fontos, hogy azokat ne csak a drámai műfaj keretein belül, hanem nem a tragédia műfajába tartozó, de tragikumot tükröző művek anyagára támaszkodva is megvizsgáljuk.

[2] К. ВАРНАЛИС: *Эстетика–Критика.* Изд. Иностранной литературы, Москва, 1961, 44.

[3] Lásd az 50-es évek tragikum-vitáit mind a hazai, mind a szovjet irodalomkritikában.

bizonyult az irodalmi kifejezés legalkalmasabb formájának, minthogy „elasztikus" voltánál fogva a múlt különböző műfajait magába olvaszthatta. „Az európai irodalmak kinőttek gyermekkorukból — ma már senkire sem hat valamilyen idill, szonett, himnusz, kis jelenet vagy lírai vallomás verses formában, sőt még a mese is kevés, hogy nyújtson valamit az olvasónak. Mindez beolvad a regénybe, melynek keretei közé beférnek az élet nagy epizódjai, néha az egész élet, s amelyben mint egy nagy képen, minden olvasó talál a maga számára valami közelit vagy ismerőset."[4]

A regény fejlődése a XIX. században szoros kapcsolatban állt a tragikus konfliktusok megoldásának a keresésével az elbeszélő műfajok keretein belül. A tragikus konfliktusok és szituációk azonban, amelyekbe a realista regényhős belekerült, másképp alakultak ki és oldódtak meg a (nyugat-)európai és az orosz irodalomban. A Nagy Francia Forradalom mint „egész" („tömeg") és Napóleon mint „egyén" („individuum") erősen hatottak a XIX. századi irodalomra. E probléma sajátosan tükröződik a „nyugati" és az orosz irodalomban. A Napóleon fölött aratott győzelem felébresztette az orosz nemzeti öntudatot, s megindítja a tolsztoji és dosztojevszkiji regényhősökben (Raszkolnyikov, Andrej Bolkonszkij, Pierre Bezuhov) a Napóleon-kultusz lelki leküzdésének bonyolult folyamatát.

Az ismert ontológiai kérdés tragikus jellege, természetesen, időről-időre változik. Például, Tolsztojt csak pályájának elején foglalkoztatják a *„ki* vagyok én? " típusú, a romantikus hős önmeghatározására vonatkozó kérdések. A továbbiakban a tolsztoji hősöket a *„miért* vagyok itt? " és a *„hová* megyek? " kérdések izgatják. A szerző figyelme az élet „végső" céljainak kereséséről magára az életre tevődik át, azaz a *„hogyan* éljünk? " kérdésre. A probléma másként való megfogalmazása a tolsztoji realizmus meghatározó jegyévé válik. Tolsztojt hősei lelki életének ábrázolásában nem a végeredmény (rezultatyivnaja), hanem annak folyamat jellege érdekli (processzualnaja sztorona; N. N. Ardensz).

„A XIX. századi ember fejlődésének tragikus jellegét mind filozófiailag, mind művészileg már Tolsztoj előtt feltárták. Erről meggyőzően tanúskodik Hegel művészetfilozófiája, Goethe tragikus művészete *(Faust),* Balzac *Emberi Színjátéka*. Az orosz irodalom Puskintól kezdve igyekezett megmutatni, hogy az embernek van kiútja a tragikus helyzetből — azoknak a kérdéseknek a megoldásában, melyek a nép számára életbevágóan fontosak voltak."[5]

Nem lehet azt állítani, hogy a „nyugati" irodalmakban nem történtek kísérletek a „tragédia kikerülésére" (éppen a „kikerülésére" és nem a „legyőzésére"). A kiutat az írók a kilátástalan helyzetből gyakran az „örök nőiességben" (Ewig-Weibliches) keresték, de a romantika végül is nem talált rá a megnyugató kiútra. Nem lehet végleges megoldásnak tekinteni Goethe *Faust*jának és Madách *Az ember tragédiájá*nak finóláit sem.

Az orosz realista írók a tragikus helyzetből kivezető utat már nem az „örök nőiességben" keresték. (A „vecsnaja zsensztvennoszty" problémája náluk csak később, a szimbolistáknál bukkan újra fel.) Igaz, a tragikus szituációk is, amelyekbe az európai és az orosz regényhősök kerültek, különbözőek voltak. B. Burszov az európai és az orosz

[4] И. А. ГОНЧАРОВ: *Собрание соч.*, т. VIII. Гослитиздат, Москва, 1955, 211.

[5] Б. И. БУРСОВ: *Лев Толстой и русский роман.* Изд. Академии Наук СССР, Москва—Ленинград, 1963, 31.

tragikus regényhősök összehasonlításakor arra a következtetésre jut, hogy a „nyugat-európai regényhős tragikuma és drámaisága a lezajlott és a lezajlófélben lévő események által meghatározott tragikum és drámaiság".[6] Ennek magyarázata Lukács György szerint abban rejlik, hogy nyugat-európai írók a „júniusi forradalom" után már egy konszolidálódott polgári társadalom feltételei között kezdték meg művészi pályafutásukat. Gyűlölték koruk politikai és társadalmi rendszerét, de nem látták megváltoztatásának reális lehetőségét és így csak a kapitalizmus kritikus megfigyelőivé válhattak. „Az orosz regény hősének tragikuma — idézzük tovább B. Burszovot — nagymértékben annak a tragikuma, aminek még feltétlenül be kell következnie, s következésképpen, bizonyos mértékben a jövő születésének tragikuma. S ha ez így van, akkor ez azt jelenti, hogy az orosz regényre jellemzőbb a tragikum legyőzésének útkeresése, az eposszal való egybeolvadása.

Az orosz regény hőse, bár tragikus alak, ilyen vagy olyan mértékben magában hordozza a lehetőséget, hogy az epikus cselekvés útjára lépjen. E tekintetben különösen kiemelkedik a tolsztoji hős, aki bizonyos értelemben egyesíti magában a tragikus és epikus vonásokat."[6a]

Tolsztoj részt vett azokban a társadalmi átalakulásokban, amelyekben az orosz élet formálódott. Részt vett a népszámlálásban, az éhínség idején dolgozott a lakosság segélyezését szolgáló bizottságban, békebíró volt a zemsztvóban, s mint földesúrnak tartós kapcsolatai voltak parasztjaival. E tényezők hozzájárultak ahhoz, hogy Tolsztoj nem mint kívülálló figyelte meg az eseményeket, hanem belülről élte át őket. A reform utáni Oroszországban „minden felfordult" és még semmi sem rendeződött el. Ezért viseli Tolsztoj művészete magán a tragikum születésének, s ugyanakkor a tragédia leküzdése lehetőségének a jegyeit.

Több kritikus Lev Tolsztoj műveinek specifikumát a „tragédia kikerülésében" (R. Poggioli) vagy a „tragédia legyőzésében" (B. Burszov) határozza meg. D. Merezskovszkij pedig egyenesen arról beszél, hogy mivel Tolsztojnál „nincsenek hősök, így nincs tragédia sem". A nyugati polgári Tolsztoj-irodalomban Tolsztoj művészetének „atragikus" jellegét gyakran vallásos útkeresésében látják.

A fenti koncepciók csak részben érvényesek az olyan tolsztoji hősökre, mint Pierre Bezuhov és Konsztantyin Levin, akiket gyakran az „igazi tolsztoji hősöknek" neveznek. A tolsztoji hőstípus megkülönböztető jegyét csak Pierre-ben, Levinben és a hozzá hasonló típusokban látni, s őket mint a tragédiából való kibontakozás lehetőségének példáit felhozni, figyelmen kívül hagyva az olyan nem kevésbé „igazi" Tolsztoj hősöket, mint Andrej Bolkonszkij és Anna Karenina — a vizsgált probléma jogtalan leszűkítését jelenti. Számunkra bizonyítóbb és meggyőzőbb erejű az olyan kutatás, amely vizsgálódását kiterjeszti mindkét alapvető hőstípusra. Így Tolsztoj műveinek tragikum- és katarzis-természetéről mélyebb ismereteket szerezhetünk. Erre maguk a művek is ösztönöznek. Hiszen például az *Anna Karenina*ban mindkét központi hős — bár különböző úton — a katasztrófa felé halad: Anna Karenina az érzéseit (um szerdca), Levin pedig az értelmét (um uma) követve közeledik az öngyilkosság felé. Tolsztoj ily módon alkotja meg a korabeli orosz valóság tragikumának szintézisét.

[6] Б. И. БУРСОВ: *i. m.*, 31.
[6a] Uo.

A tolsztoji hős meghatározásakor a kritikusok gyakran szembeállítják a turgenyevivel, mondván, hogy a turgenyevi hős azért kerül tragikus helyzetbe, mert neki „nincs lehetősége, hogy a fejlődés magasabb fokára lépjen." Vajon Andrej Bolkonszkij vagy Anna Karenina számára életük egy adott pillanatában van ilyen lehetőség? Számukra a „fejlődés", ha az kompromisszumot jelent, lehetetlenné válik. A jellem erkölcsi evolúciója Pierre Bezuhov és Levin számára válik lehetővé, de alakjuk ettől nem kevésbé tragikus. Bezuhov és Levin alakjában Tolsztoj új típusú tragikus hősének kontúrja bontakozik ki.

Tolsztoj alkotásainak új minősége az orosz élet tragikumának szintetikus elemzésében mutatkozik meg. Az ő tragikumkoncepciója különbözik a lermontovi pszichológiai és a gogoli szociális, egysíkú ábrázolástól. Tolsztoj az orosz élet tragikumát egyszerre ragadja meg erkölcsi-pszichológiai és szociális vetületében.

Tolsztoj az orosz valóság sokoldalú ábrázolása érdekében a regény egysíkú kompozícióját két-, illetve többsíkú kompozíciókkal cseréli fel. Az egy cselekménynszálú kompozíciók a problémát csak egy nézőpontból világítják meg, a sokszálú kompozíciókban az ábrázolás fókusza mozog, s hol az egyik, hol a másik eseményt világítja meg. A kétsíkú (s részben a többsíkú) kompozíciók alkalmazása sokban emlékeztet a görög drámák szerkesztésmódjára.

Mint ahogy H.D.F. Kitto a *Form and Meaning in Drama*[7] című művében rámutat, Szophoklész és Aiszkhülosz tragédiáiban két sík van: emberi és isteni, azaz pszichológiai és metafizikai. (Például Klütaimnesztra meggyilkolása emberi és isteni szempontból egyaránt motivált.) A két sík általánosítja a cselekményt, arra mutat rá, hogy a tragédiában ábrázolt események, bár partikulárisak, ugyanakkor egy általános törvény manifesztációi is. A kettős sík a főtéma általánosítását szolgálja. Természetesen, akkor is kétsíkú kompozícióval állunk szemben, ha mindkét sík emberi kapcsolatokra vonatkozik.

Például Anna Karenina házasságtörése Sztyiva Oblonszkij, Betsy Tverszkaja és mások miniatűr liaisonjában ismétlődik meg. Az ismétlés funkciója — a téma általánosítása. Ezenkívül az ismétlés motívumának más funkciója is van: párhuzamot von (gyakran kontraszthatás céljából) a hasonló szituációk és hasonló szituációkban cselekvő hősök között. Tolsztoj Anna Karenina tragikus sorsa mellé egy sor epizódikusabb párhuzamot rendel: Dolly Oblonszkaja, Kitty Scserbatszkaja, Betsy Tverszkaja és mások sorsát. E nőalakok sorsa különbözőségeik ellenére kiegészíti és magyarázza egymást. Az *Anna Karenina*ban a párhuzamos cselekménynszálak éppen azt a tényt húzzák alá, hogy bár Anna sorsa *tipikus* és *törvényszerű,* mégis *egyedi.* Itt tárulnak fel a házasság belső ellentmondásai, de az is kiderül, hogy e konfliktusok nem feltétlenül végződnek tragikus módon, mind tartalmilag, mind formailag más megoldást is nyerhetnek.

Az Anna konfliktusáéhoz hasonló problémák csak meghatározott társadalmi és egyéni feltételek között vezetnek tragikus végkifejelethez. Az objektív és a szubjektív feltételektől függően ugyanaz az ok más következményekhez is vezethet. Tolsztoj párhuzamok és ellentétek segítségével egyrészt aláhúzza Anna jellemének specifikus voltát, másrészt ily módon a felvetett problémát sokoldalúbban és mélyebben tárja fel.

[7] H.D.F. KITTO: *Form and Meaning in Drama.* Methuen and Co. Ltd., London, 1956, 74.

A két- és többsíkú kompozíciójú regények szerkesztése a *Háború és béké*ben és az *Anna Kareniná*ban éri el csúcspontját, bár ugyanannak a témának kétoldalú bemutatása már a korai Tolsztoj-művekben éppúgy megfigyelhető, mint a későbbiekben.

Tolsztoj a tragikus szituációt epikus síkba téve át, új művészi formát, új regény-struktúrát hoz létre. A *Háború és béké*ben megalkotja a modern regény-eposzt, az *Anna Kareniná*ban a regény-tragédiát, a *Feltámadás*ban pedig a regény-szatírát.

Tolsztoj műveiben tragikus és epikus szituációk váltják egymást. A tragikus és epikus (vagy komikus) szituációk másként rendeződnek el az epikus mű struktúrájában, mint a drámaiban. Az epikus és drámai műfaj különbsége a kollízió lefolyásában a legszembetűnőbb, s ennek oka a tragikus és epikus hős jellemének különbségében keresendő.

Turgenyev a *Hamlet és Don Quijote* című beszédében, melyet egy nyilvános felolvasóülésen mondott el 1860. január 10-én, rámutat a tragikus és epikus hős különbségeire. Turgenyev az ideálhoz való viszonyulás szerint kétféle típusú embert különböztet meg: „Akármint legyen is, nemigen tévedünk, ha azt mondjuk: eszményét, élete célját és alapját mindenki vagy önmagában, vagy önmagán kívül találja meg: más szavakkal, vagy az én kerül az első helyre, vagy valami más, amit felsőbbrendűnek ismerünk el."[8]

A kapitalista társadalom az emberi viselkedés két fő típusát szülte meg, amelyeket mi, élve az ismert amerikai szociológus, David Riesman kifejezésével, „belső irányítású" (inner-directed) és „külső irányítású" (other-directed) típusoknak nevezünk. Ez más szóval nonkonformista és konformista magatartást jelent. Az első típus a világgal belső, a második külső okok miatt kerül összeütközésbe. A kapitalizmus fejlődésének bizonyos periódusában elterjedtebb volt a „külső irányítású" típus, aki állandóan változó ideálokat követ, s melynek orosz irodalmi prototípusaként Sztyiva Oblonszkijt nevezhetjük meg.

Tolsztoj, *Napló*jába 1905-ben a következő bejegyzést teszi az emberi jellem kétféle típusáról: „Turgenyev jó dolgot írt: *Hamlet és Don Quijoté*t, a végén Horatiót is hozzátette. Én azt hiszem, a jellem két főtípusa — Don Quijote és Horatio, és Sancho Panza és Lelkecske (Csehov *Aranyos* c. elbeszélésének hőse — H. Z.). Az előbbiek többnyire férfiak, az utóbbiak többnyire nők."[9]

Rendkívül érdekes, hogy a tolsztoji két főtípus között nem szerepel a tragikus Hamlet. Nem szabad megfeledkezni azonban arról, hogy Tolsztoj erre a meggyőződésre csak alkotóútjának a végén jutott, a tragédia legyőzése lehetőségének hosszú útkeresése után. Tolsztoj műveiben törekedett a „hamleti" és a „Don Quijote"-i típusok szintézisének a megalkotására: „Milyen jó lenne megírni egy olyan művészi alkotást, amely világosan megmutatná az ember folyamatszerűségét (tyekucseszty), hogy ő maga egyszerre hol gonosztevő, hol angyal, hol bölcs, hol félkegyelmű, hol pedig a leggyengébb teremtés."[10]

Tolsztojnál a jellemek olyan éles különbözőségével, mint Turgenyevnél, nem találkozunk. Ő egész életében az emberi jellem „folyamatszerűségének" ábrázolására törekedett. Tolsztoj korai műveitől kezdve megpróbálta a fent vázolt két típus örök ellen-

[8] I. TURGENYEV: *Visszaemlékezések, levelek.* Gondolat, Budapest, 1963, 86–87.

[9] Л. Н. ТОЛСТОЙ: *Собр. соч.* в 90 томах (Юбилейное изд.). Москва–Ленинград, 1928–1959, том 55, 129.

[10] Л. Н. ТОЛСТОЙ: *Собр. соч.* в 90 томах. (Юб. изд.) том 53, 187.

tétének a kiküszöbölését. Ezzel kapcsolatban Fejér Ádám figyelemre méltó megjegyzést tesz: „Idézett művében Bahtyin (*Dosztojevszkij poétikájának problémái* — H. Z.) Tolsztojt dogmatikusnak minősítette és szerinte Dosztojevszkij az eredendően antidogmatikus elme, mert regényei mintegy világnézetileg nyitottak. Tolsztoj az, aki ráerőlteti olvasójára a maga álláspontját, Dosztojevszkij viszont eldöntetlen alternatívákat tár közönsége elé. Az irodalomtörténész figyelmen kívül hagyja azt a tényt, hogy sok dolog nem a kérdésekre adott válasszal, hanem jóval előbb, az alternatívák felállításakor eldől. Van okunk feltételezni, hogy a két típus »örök ellentéte« éppen ilyen — a megoldást sugalló — alternatíva, és Tolsztoj egy dogmát tol félre, amikor az efféle kettősség felszámolására tesz erőfeszítéseket."[11]

Témánk szempontjából figyelemre méltó Turgenyev *Faust* című cikke, amelyben a szerző regényelméleti problémákat vet fel. Konkrét feladatokat tűz ki az orosz irodalom elé, első helyen említve az orosz regény problémáját. Turgenyev a *Faust*ot elemezve a kritikai realista alkotások leglényegesebb problémájára tapint rá, nevezetesen a tragikus konfliktusok megoldására a finálában: „Mi a magunk részéről szintén elégedetlenek vagyunk a »tragédia megoldásával«, de nem azért, mert pont ez a megoldás hamis, hanem azért, mert a *Faust*nak bármilyen megoldása hamis; ugyanis *nem a romantikának, mely a régi rendszer méhéből csak nemrég nőtt ki, adatott meg, hogy felismerje azt, amit még mi magunk sem tudunk* (Turgenyev kiemelése); hiszen Faustnak az emberi cselekvés szféráján kívüli bármilyen megbékélése (primirényije) természetellenes, s *egy másfajta megbékélésről egyelőre mi is csak álmodhatunk.*"[12] (Az én kiemelésem — H. Z.)

Turgenyev itt a romantikáról mond értékítéletet, ugyanakkor az orosz realista regény előtt álló feladatokat is megjelöli. Nemcsak Turgenyev, hanem Dosztojevszkij, Tolsztoj, Csehov és más orosz realista írók is életük végéig törekedtek a tragikus konfliktusok másfajta kibékítésére. Ezzel kapcsolatban Csehov 1892. június 4-én kelt, A. Sz. Szuvorinhoz írt levelében a következő érdekes megjegyzést teszi: „. . . Aki a színdarabok új befejezését felfedezi, az új korszakot nyit. Nem sikerülnek a galád befejezések. A hős vagy nősüljön meg, vagy lője főbe magát, más megoldás nincs."[13] Csehov elégedetlen az olyan finálék megoldásával, amikor a szerző nem tudja, mit csináljon a hősével, ezért megöli. Kifejezi azt a reményét, hogy a jövőben az írók meggyőzik magukat és a publikumot, hogy mindenfajta mesterséges lekerekítés teljességgel szükségtelen. Ha „kimerült az anyag, szakítsd meg az elbeszélést, akár félszónál is".

A tragédia „megoldásának", „lekerekítésének" vagy „kibékítésének" a keresése nem más, mint a szerzők kiútkeresése a tragikus helyzetben lévő hős számára. Ezért aztán nem túl meggyőző Turgenyev állítása, mely szerint: „Bennünket nem nagyon ijeszt a »megbékélés« hiánya, amelyről fentebb beszéltünk; mi mint fiatal és erős nép, amely hisz és van is joga hinni a jövőjében, nem nagyon törjük magunkat művészetünk és életünk lekerekítése és befejezése miatt."[14]

[11] FEJÉR ÁDÁM: *Lev Tolsztoj és a lélekábrázoló regény problémája* (Kandidátusi értekezés). Szeged, 1974, 116.

[12] И. С. ТУРГЕНЕВ: *Собр. соч.* в 10 томах. ГИХЛ, Москва, 1962, том 10, 217.

[13] А. П. ЧЕХОВ: *Собр. соч.* в 12 томах. ГИХЛ, Москва, 1962, том 11, 572.

[14] И. С. ТУРГЕНЕВ: *Собр. соч.* в 10 томах, том 10, 218.

A XIX. századi orosz irodalom nagy írói Puskintól kezdve épp ellenkezőleg, „nagyon is törték magukat", hogy műveiket a valósághoz híven fejezzék be. Álljon itt bizonyítékul Tolsztoj megjegyzése az orosz regények finálájáról: „A regények rendszerint azzal fejeződnek be, hogy a hős és a hősnő összeházasodtak. Ezzel kell kezdeni, s azzal végezni, hogy elváltak, azaz szabadok lettek. Különben, ha úgy írjuk le az emberek életét, hogy megszakítjuk az elbeszélést a házasságnál, az ugyanaz, mintha egy ember utazását leírva az elbeszélést azon a ponton szakítanánk félbe, amikor az utazó rablók kezébe került."[15]

Minthogy a tragikum és a katarzis s e kettő kölcsönviszonyának problémája szoros kapcsolatban áll a művek finálájával, e probléma tanulmányozásakor különös figyelmet kell a finálóknak szentelni. Csehovval együtt megerősítjük, hogy az összes konfliktus, amely a cselekmény folyamán szövődik, „váltó", melynek utolsó fizetési határideje a finálában van.

A Tolsztoj-regények befejezése, eltérően a turgenyeviekétől, nagy hangsúlyt kap. Az utóbbiakban a „megoldás" csak berekeszti a cselekményt, „Turgenyevnek a megoldás után nincs miről mesélnie, nincs mit magyarázni és ha mégis epilógust ír, akkor csak az információ kedvéért teszi (kivéve a *Rugyint*, ahol Turgenyev epilógusnak nevezi a regény később megírt megoldását)."[16]

Tolsztojnál a „megoldás" („razvjazka") sohasem jelenti a regényben felvetett problémák végleges megoldását. Műveinek finálájában egyes konfliktusok megoldásával párhuzamosan újak szövődnek, melyek gyakran csak a következő művekben nyernek megoldást. A *Háború és béke* epilógusa magában hordozza az *Anna Karenina* konfliktusát, mint ahogy az *Anna Karenina* finálája is magában rejti a *Feltámadás* cselekményének a „bonyodalmát". Ezért a Tolsztoj-művek finálóinak tanulmányozásakor nem szabad a vizsgálatot egyik vagy másik regényének befejezésére korlátozni, hanem a problémát mindhárom regény finálójának kölcsönhatásában kell feltárni.

Ezek után vizsgáljuk meg a tragikum és a katarzis kölcsönviszonyát s Tolsztoj sajátságos katarziskoncepcióját.

2.

Tolsztoj katarziskoncepciójának sajátos vonásai

Az esztéták többsége a katarzist úgy fogja fel, mint a tragédia utóhatását, mely az olvasó vagy a néző lelkében, a mű befogadása után játszódik le. A tragikus cselekmény által kiváltott esztétikai emóciók a befogadóban „erkölcsös viselkedési készségbe" („in tugendhafte Fertigkeiten") mennek át (Lessing).

E véleménynek ellentmond Goethe katarzisfelfogása, mely bizonyos mértékben érvényes Tolsztoj regényeinek katartikus hatására is. Az igen érdekes, de problematikus tétel szerint a katarzis nem az olvasóban játszódik le a mű utóhatásaként, hanem mint kiengesztelődés magát a művet zárja le, „koronázza meg". *Tallózás Arisztotelész* Poéti-

[15] Л. Н. ТОЛСТОЙ: *Собр. соч.* в 90 томах, том 52, 136.

[16] В. Я. КИРПОТИН: *Достоевский — художник.* Этюды и исследования. Советский писатель, Москва, 1972, 15.

kájában című értekezésében Goethe a katarzist magára a tragédiára, a tragikus műre vonatkoztatja és úgy értelmezi, mint a tragédia „lekerekítését" a tragikus szenvedélyek kiegyensúlyozása által. Goethe tehát a művet bezáró szerkezeti elemnek tekintette a katarzist, szerinte a műalkotást belső zártság és lekerekítettség jellemzi. Nem szabad azonban kanonizálni Goethének a művészi alkotás „belső zártságára" vonatkozó tételét. Minden költői alkotás bizonyos mértékig „zárt", de „nyitott" is, mivel az objektív valósághoz fűződő viszonya korántsem zárul le létrejövetelekor, hanem szüntelenül kilép belső poétikai zártságából, állandó kapcsolatot létesít az objektív valósággal, melynek tükrözője.

Tolsztoj műveiben a katarzisnak, ennek az oly sokat vitatott megoldásformának az a felfogása érvényesül, amelynek érvényét az író a regény kompozíciójára, az olvasóban kialakítandó érzelmi-erkölcsi hatására és a tragikus hőst „túlélő" más szereplők jellemének vagy sorsának alakulására egyaránt kiterjeszti, s amelynek a tragédia tényéhez való kapcsolódása, mivel nemcsak az olvasóra, hanem a szereplőkre is hat, meglehetősen áttételes.

Ha rámutatunk is Tolsztoj és Goethe tragikum- és katarziskoncepciójának bizonyos hasonlóságaira, nem szabad megfeledkeznünk a köztük lévő lényeges különbségekről sem. Goethe hősei gyakran a drámai kollíziók után fejlődésüknek nem erkölcsi, hanem *biológiailag* új szakaszába lépnek, ami azt eredményezi, hogy nála a katarzist *metamorfózis* helyettesíti.

Goethe a tragédia új műfaji változatát hozza létre. Werther, Gretchen és Ottilia alakjaiban az érzések drámáját rajzolja meg. A *Faust*ban próbálja bemutatni a tökéletes boldogságot szüntelenül kereső ember tragédiáját. De a *Faust*ot, legalábbis finálját tekintve, nem lehet az emberi megismerés tragédiájának nevezni.[17] A tragédiában nem engedhető meg, hogy a hős vagy a szerző fölülemelkedjen a konfliktuson, hogy a megoldást valamilyen „felső" szférában keresse, mint ahogy Goethe teszi ezt a *Faust*ban.

Az emberi szellem tragédiáját Lev Tolsztoj (és Fjodor Dosztojevszkij) alkotta meg. Tolsztoj regényeiben az értelem tragédiájával párhuzamosan az érzések tragédiáját is megrajzolja. Ily módon a tragédia két síkon bontakozik ki — értelmi és érzelmi síkon, s így jön létre az emocionális és racionális, az esztétikus és az etikus szintézise.

Tolsztoj tragikum- és katarziskoncepciója különbözik a goetheitől abban is, hogy Goethe műveinek finálájában a diszharmónia előtti idillikus szépséget mutatja be, amely semmit sem akar tudni az élet ellentmondásairól; Tolsztoj viszont olyan szépséget ábrázol, amely felvette magába a leküzdött diszharmóniát.

Tolsztoj a fejlődést a fa növekedéséhez hasonlóan fogja fel, melynek során összekötő szálak szakadnak el, néha magának az életnek az összekötő szálai, de mindez elengedhetetlenül szükséges a fejlődés számára. S ha itt tragédiáról lehet egyáltalán beszélni, akkor ez az evolúció tragédiája. A megbékélés, amely a súlyos csapás után gyakran beköszönt a műben, a seb gyógyítása azáltal, hogy megmutatjuk, hogy

[17] Erich Heller találó kifejezése szerint Goethe három művét *(Iphigenia, Tasso* és *Faust)* úgy kell tekintenünk, mint „potenciális, nem pedig realizált tragédiákat, mert bennük a tragikus finálét ragyogó optimizmus váltja fel." (ERICH HELLER: *The Disinherited Mind.* Bowes and Bowes, Cambridge, 1952, 31.)

mindez az „egész" felsőbb egészsége számára szükséges volt. Győzedelmeskedik az eszme, s a diszharmónia után beköszönt a harmónia.

A katasztrófák és a súlyos csapások után beköszöntő bonyolult harmónia szoros kapcsolatban áll a „lélek dialektikájának" ábrázolásával. A „lélek dialektikája" tolsztoji kifejezést sokféleképpen értelmezték, de hozzánk legközelebb A. Szkaftimov felfogása áll, mivel ő e fogalmat a katarzissal kapcsolja össze: „A »lélek dialektikája« abban áll, hogy a lélek, Tolsztoj ábrázolása szerint végül is mintegy önmaga veti ki magából a hamisat, mely korábban oly jelentősnek tűnt fel, de az önmegismerés (szamooszcsuszcsenyije) végső, gyökeres átalakulási fokának (insztancija) fényében leplezte csalóka, illuzórikus voltát."[18]

Mondanivalónk alátámasztásául idézzük a *Háború és béké*ből a Natasa lelki újjászületését ábrázoló sorokat: „Natasa lefogyott, megsápadt, testben olyan gyenge lett, hogy mindenki mindig csak az ő egészségéről beszélt, és ez jólesett neki. De néha váratlanul meglepte — nem a halálfélelem, hanem a betegségtől, a gyengeségtől, a szépsége elvesztésétől való félelem; néha akaratlanul is figyelmesen nézegette meztelen karját, csodálkozott soványságán, és reggelenként a tükörben elnézegette megnyúlt, szinte szánalmas arcát. Úgy érezte, ennek így kell lennie, de azért rémület és szomorúság vett erőt rajta. (. . .) Nem tudta, talán el se hitte volna, de a lelkét elborító, áthatolhatatlannak látszó iszapréteg alatt már ütköztek azok a vékony, tű alakú, zsenge fűszálak, amelyek előbb-utóbb bizonyosan gyökeret vernek, és élettől duzzadó hajtásaikkal úgy elborítják a lelkét nyomasztó bánatot, hogy nemsokára eltűnik, észre se lehet venni. A seb belülről behegedt."[19]

E szavak nemcsak Natasára, hanem a *Háború és béke* finálójának más hőseire is vonatkoztathatóak. Tolsztoj a regény-eposz epilógusában két boldog párt mutat, Pierre-t és Natasát, Nyikolaj Rosztovot és Marja hercegnőt. A háború és a családi tragédiák okozta súlyos katasztrófák után beköszönt a „béke". Nyikolaj Rosztov a háború kardját a béke ekevasára cseréli fel, Pierre Bezuhov és Natasa élete is békés mederbe tér. A halál és a katasztrófák okozta félelem és részvét érzése után mindannyian, mint valami „lelki fürdőből", frissen és tisztán léptek ki. A regény-eposz az arisztotelészi tragikum és katarzis szellemében, a szenvedélyek megtisztításával és harmóniába hozásával ér véget. A régi életforma elutasítása után nyílik lehetőség — ahogy Natasa megjegyzi Pierre-nek — „ouvrir une carrière" (új utat nyitni).

Tolsztoj tehát úgy tekint a fejlődésre, mint a régi megszűnésének és az új keletkezésének a folyamatára. A *Háború és béke* finálójában valamennyi hőst az újjászületés és a megújulás érzése fogja el, melyből kiérződik a társadalmi megújhodás vágya is. Ezt sugallja a regény-eposz cselekményének az epilógusban is érezhető előretörő mozgása. Tévednek azok a kritikusok, akik Pierre és Natasa családi boldogságát „szoba-jellegűnek" tekintik (komnatnoje szcsasztyje — V. Sklovszkij). Boldogságuk súlyos csapások és katasztrófák árán megváltott boldogság. A *Háború és béke* bonyolult harmóniájával kapcsolatban B. Burszov a következő megjegyzést teszi: „A *Háború és béké*ben öröm és bánat, boldogság és boldogtalanság, veszélyekkel teli hőstett, bölcselkedésektől mentes egyszerű

[18] А. СКАФТЫМОВ: *Статьи о русской литературе.* Саратовское кн. изд., 1958, 268—269.
[19] LEV TOLSZTOJ: *Háború és béke.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1962, IV. köt. 194.

életöröm, szerelem és halál — mindez szomszédságban és a maga helyén van. A regény végén két boldog párt — Pierre-t és Natasát, Marja hercegnőt és Nyikolaj Rosztovot — látunk, de közülük mindegyiknek mennyi veszteség van a háta mögött!"[20]

Ugyanakkor a *Háború és béke* epilógusában Tolsztoj nem adott végleges lezárást. Az író Pierre és Natasa életének nem egy adott pillanatát, hanem életük általános irányvonalát helyesli és igazolja, amely, mint ezt az epilógus is sugallja, korántsem ért véget. Ezért tekinthető a *Háború és béke* finálója, minden szerkezeti „lekerekítése" ellenére, „nyitottnak".

Bár az *Anna Karenina* szintén nem a kompromisszumokat elutasító Anna tragikus halálával ér véget, hanem Kitty és Levin „családi boldogságának" tablójával zárul, a regény-tragédia finálója mégis sok vonatkozásban eltér a regény-eposzétól. A különbség mindenekelőtt a két tragikus hős, Andrej Bolkonszkij és Anna Karenina halálának ábrázolásában keresendő. A különbség nemcsak abban van, hogy az egyik esetben Tolsztoj egy sebesülés okozta „véletlen" halált, a másikban pedig egy öngyilkosságot ábrázol. Anna halálának a leírásában teljességgel hiányzik a megbékélés és a megnyugvás atmoszférája, szó sincs itt az „élet álmából való ébredésről". Anna halála természetellenes és kegyetlen. „Tolsztoj az *Anna Kareninában* megátkozza a halált — írja V. Ogyinokov — Anna szétzúzott és véres teste, tágrameredt szeme — egész alakja — égbekiáltó szemrehányás; szemrehányás és tiltakozás, nem pedig kibékülés az örökkévalósággal. Anna egész lényében egy erőszakosan félbeszakadt élet megtestesítője."[21]

A *Háború és békében* a Napóleon elleni háború a hősiesség, ugyanakkor mint Andrej herceg és Petya Rosztov halála tanúsítja, a tragikum forrása is volt. A tragikumot itt a hősiesség pátosza hatja át, ellentétben az *Anna Karenina* tragikumával, mely leleplezővádló jellegű. A társadalmi konfliktusok megoldhatóságának lehetetlensége sokkal élesebben rajzolódik ki Tolsztoj számára a 70-es években, mint amilyennek a 60-as években, a *Háború és béke* írása idején tűnt. A környező valóság elutasításának pátosza Tolsztoj művészetében felerősödik. Igaz, az *Anna Kareninában* is kísérletet tesz a tragikus konfliktusok művészi feloldására, de Tolsztoj kísérletét nem lehet a problémák végleges megoldásának tekinteni. Kitty és Levin boldog családi életének egét konfliktusok felhői sötétítik el. Viszonyukban az elidegenedés és a diszharmónia elemei érezhetők. Levin tragikus élet-elégedetlenségének igazi okára helyesen mutat rá I. V. Csuprina: „Míg Annát a vonat kerekei alá személyes boldogságának elvesztése taszítja, amelyért az élet összes más támaszát elvetette, addig Levin, a boldog családapa majdnem a közös élettel való kapcsolatvesztés miatt követ el öngyilkosságot."[22]

Levin azonban nem öli meg magát, kínzó útkeresése elvezeti Fokanics, s rajta keresztül a nép igazához. Levinnek deus ex machina-szerű megmenekülése után az olvasó azonban érzi, hogy útkeresése ezzel nem ért véget, hogy messze van még a céljától. Az elbeszélés fonala ezzel itt véget ér, de a problémák megoldása és a regény kompozíciója is nyitva marad.

[20] Б. И. БУРСОВ: *Лев Толстой и русский роман,* 103.

[21] В. Г. ОДИНОКОВ: *Поэтика романов Л. Н. Толстого.* Изд. Наука, Сибирское отд. Новосибирск, 1978, 109.

[22] И. В. ЧУПРИНА: *Нравственно-философские искание Л. Толстого в 60-е и 70-е годы.* Изд. Саратовского университета, 1974, 306.

Az *Anna Kareninában* a levini szál ellenére sincs meg az a tiszta harmónia- és teljességérzés, ami a *Háború és béke* epilógusát jellemezte; az élet konfliktusainak tragikus feloldhatatlansága szétfeszíti a harmóniát. Az *Anna Karenina* egész struktúráját a cselekménynek a „megoldás" felé irányuló feszült törekvése jellemzi. Ebben N. K. Gej, véleményünk szerint jogosan, azt véli felfedezni, hogy „a régi világ, ami Annát halálra kárhoztatta, a vége felé közeledik."[23]

A regény-tragédiának ez a finálé-centrikussága, a tragikus konfliktusok feloldási vágya mindenesetre alátámasztja ezt az érzésünket. A regény-tragédia finálója sokkal inkább motivált és „előkészítettebb", mint a regény-eposzé. A *Háború és béke* epilógusa a lehetséges befejezések közül csak az egyik, jóllehet primus inter pares. Itt az epilógus funkciója: szerkezetileg biztosítani a végtelen folyású eposz egységét, amelynek, mint az életnek, nincs se eleje, se vége. Anna Karenina öngyilkossága a tragikus konfliktus egyetlen lehetséges megoldása. Tolsztoj Anna Karenina családi tragédiájában (s ezt a levini szál is megerősíti) a társadalmi konfliktusok megoldhatatlanságát tárja fel. (Ezért nevezhette Thomas Mann az *Anna Kareninát* a „világirodalom legnagyobb szociális regényének".)

A *Feltámadás* hőseinek családi drámáját háttérbe szorítja a forradalom előtt álló Oroszország szociális tragédiája. A *Feltámadás* finálója a korábbi Tolsztoj-regényektől eltérően még kevésbé sugallja a harmónia érzését. Igaz, az orosz valóság sem a társadalom és az ember összhangját, hanem inkább diszharmóniáját mutatta. A tagadás és a leleplezés pátosza a *Feltámadásban* még erősebb, mint a korábbi Tolsztoj-művekben. Az *Anna Kareninában* Tolsztoj a levini típusú nemesi hőst alapvetően pozitívan ítéli meg. A 80-as években bekövetkezett „fordulata" után, amikor Tolsztoj eszmeileg szakít osztályával, Nyehljudovot s rajta keresztül az egész uralkodó osztályt már patriarchális-paraszti szemszögből ítéli meg, s utasítja el.

A *Feltámadásban* a halál ábrázolásának a funkciója megváltozik. A tragikum érzékelése Nyehljudov számára sohasem jár együtt emelkedett költői hangulatok váltakozásával, mint az Pierre Bezuhovval, Andrej Bolkonszkijjal vagy Levinnel történt. (Például a súlyosan sebesült Andrej herceg az austerlitzi csatamezőn tekintetét a magas égre függeszti, vagy Levin, amikor öngyilkossági gondolatoktól gyötörve a szénaboglya tetejéről a mozdulatlan csillagokat figyeli, vagy amikor Pierre az üstököst szemléli.)

A *Feltámadásban* a halál meg van fosztva minden metaforikus költőiségétől, hogy leleplező-vádló funkciója felerősödjön. Itt az összes halál, kezdve a napszúrásban elpusztult foglyokétól Krilcov haláláig, mind a cári rendszer embertelen viszonyainak vádló következménye. A halálnak itt nincs katartikus hatása a hősökre. Mi váltja ki akkor a katarzis-élményt, amelyet az olvasó végül is a *Feltámadás* finálójában átél? Idézzük fel a mű epilógusának azt a részét, amelyben Nyehljudov és Katyusa Maszlova útjai a szimbolikusan többértelmű komp-jelenetben végleg elválnak: „Nyehljudov ott állt a komp szélén, és lenézett a gyors, széles folyóra. Lelki szemei előtt két kép váltakozott: a haldokló Krilcov elkeseredett arca, amint feje ide-oda rázódik a döcögő szekéren, és Katyusa, amint vígan menetel az út szélén Szimonszon mellett. Az egyik kép — a haldokló, de a halálra nem készülő Krilcov — fájdalmas és szomorú volt. A másik képnek — a vígan lépkedő

[23] Н. К. ГЕЙ: *Художественный мир Л. Н. Толстого.* Новый мир, 1978/8. стр. 250.

Katyusának, aki olyan kitűnő ember szerelmét érdemelte ki, mint Szimonszon, és most már biztosan halad a jóhoz vezető helyes úton — tulajdonképpen örvendetesnek kellett volna lennie, de Nyehljudovnak ez is fájdalmas volt, és nem tudta leküzdeni fájdalmát. A víz elhozta a város zaját és a nagyharang érces zúgását . . ."[24]

Nyehljudov tehát a „túlsó parton" maradt, nem volt elég ereje, hogy legyőzze osztályának korlátait, s Katyusával és Szimonszonnal együtt rálépjen a „jóhoz vezető helyes útra". Fölöttük mintha csak a herzeni *Kolokol* harangzúgása ismételné az ismert szavakat: „Zsivih zovu! Vivos voco!" A harangzúgás temeti a múltat, a halottat, azt, ami képtelen a megújulásra, s ugyanakkor hívja az élőket, akik képesek újjászületni az új életre. Egyrészt apátia és halál, másrészt öröm és újjászületés — ezek az érzések ötvöződnek a *Feltámadás* finálé jának katarzist kiváltó jelenetében. A *Feltámadás* finálé ját éppúgy, mint az egész regény mondanivalóját tehát nemcsak az evangéliumot olvasó Nyehljudov szemszögéből kell megközelíteni és értékelni, hanem Katyusa Maszlova oldaláról is, aki a sokmilliós orosz nép megszenvedett és megszolgált, új életre vágyó boldogságigényét testesíti meg. Maszlova nem a Nyehljudov által javasolt úton megy tovább, hanem a saját útját járja. S minthogy Nyehljudov evangélium hatására történt „megvilágosodása" nincs semmi hatással Katyusára, következésképp nincs hatása az olvasóra sem. Az olvasó mintegy „belsőleg megkerüli, elfeledkezik róla", képzeletében a forradalmárokkal lépést tartó Katyusa Maszlova alakja marad meg. Ebben van a *Feltámadás* életigenlő, humanista pátosza, s ez teszi a regényt minden formális lezártsága ellenére perspektivikusan nyitottá.

„Általában a tragédiában az optimizmus nem »helyi« kategória (azaz nemcsak egy szituációra, jelenetre vagy alakra vonatkozik), hanem »általános« érvényű (azaz a műnek az olvasóra-nézőre gyakorolt általános eszmei-művészi hatására vonatkozik) és nem »személyes« jellegű (azaz nem egy személyiségre vonatkozik, legyen az bármilyen rendkívüli vagy hősies), hanem »történelmi« kategória (vagyis az élet fejlődésének általános perspektívájára vonatkozik, nem pedig valamely időben és földrajzi értelemben vett szűk szituációra)."[25]

Tolsztoj regényeit olyan bonyolult harmóniával fejezei be, mely a diszharmónia és a konfliktusok újabb csíráit hordozza magában. Így válnak regény-finálé i perspektívikusan nyitottá, s egyre inkább eltérnek az arisztotelészi értelemben vett „kiegyensúlyozott", harmonikus befejezésektől. A finálék végkincsengése nem a megbékélés és a konfliktusok elsimulása, hanem éppen ellenkezőleg, kiéleződésük, amit csak gyökeres társadalmi átalakulás oldhat meg.

Az *Anna Karenina*ban a harmónia, melyet Tolsztojnak a *Háború és béké*ben a nemzeti honvédő háborúban összefonódott egyéni és közérdek egymásra találásában és egységében sikerült megteremtenie, széttöredezik. Tolsztoj heroikus kísérletet tesz az *Anna Karenina* finálé jában, hogy a tragikus konfliktusokat elsimítsa, a reform utáni időszak orosz valósága azonban az ember és a társadalom diszharmóniáját mutatta. Későbbi alkotásaiban, melyekben a tragikus tónus felerősödik, Tolsztoj a forradalom előtt álló Oroszország társadalmi tragédiáját festi meg, ugyanakkor Katyusa Maszlova és a forradalmárok alakjaiban a tragédia leküzdésének perspektíváját is felvillantja.

[24] LEV TOLSZTOJ: *Feltámadás.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1964, 483—484.
[25] ЮРИЙ БОРЕВ: *О трагическом.* Москва, 1961, 282.

Zola „biologizmusának" néhány kérdése és a Rougon-Macquart ciklus etikai pátosza

M. M. VLAGYIMIROVA

Egy évszázad telt el azóta, hogy Zola belefogott a *Rougon-Macquart* ciklus megírásába, de az író alkotói módszerének problémája körül még ma is heves viták folynak. Annyiféle vélemény van, ahány mű Zoláról megjelent. Emellett a cikkek, sőt az alapos monográfiák szerzői is gyakorta figyelmen kívül hagyják azt az egyszerű körülményt, hogy maga az író igen következetesen és határozottan naturalistának nevezte módszerét.

Tekintsünk el egy időre azoktól a rárakódásoktól, amelyek az elmúlt évszázad során a naturalizmus fogalmát belepték, és vizsgáljuk meg magát a fogalmat. A terminus etimológiája a „natura" szóhoz visz el bennünket.

Nem jelenti-e ez azt, hogy Zola alkotói módszerének megismerése az író által létrehozott természetkoncepciónak és benne az ember helyének megismerését feltételezi?

A kutatók figyelmét nem kerülte el a biológiai eszméknek Zola filozófiájára és poétikájára, különösen a *Rougon-Macquart* regényciklusra gyakorolt hatása. A Szovjetunióban többen hangsúlyozták Zola természettudományok iránti szenvedélyes érdeklődésének negatív következményeit, főként azt a törekvését, hogy a természetben uralkodó törvényszerűségeket a társadalmi jelenségek szférájára is átvigye.[1] Olyan kutatók, mint B. G. Reizov, L. G. Andrejev, kimutatták annak a hatásnak a kettőségét, amelyet a biologizmus az író műveire gyakorolt.[2]

Valóban, a *Rougon-Macquart* ciklus rendkívül gazdag anyagot szolgáltat az e témáról való elmélkedéshez. A húszkötetes ciklusnak már a szüzséje is az életfolyamat folytonosságának és örök voltának, a nemzedékváltásoknak, az emberiség megújulásának ábrázolásán alapszik. A születésnek és a halálnak, az élőlények és az élettelen természet kölcsönös egymásrautaltságának, a természet állandó romboló és alkotó munkájának a motívumai, az olyan princípiumok poétizálása, sőt néha már fetisizálása, mint föld, növény (különösen a fa), vér, arra késztet bennünket, hogy elgondolkodjunk azon, milyen erősen hatottak a XIX. század végi természettudományos eszmék Zola esztétikájára és alkotói módszerére.

[1] L. ANYISZIMOV: *Zola i nase vremja.* In: E. ZOLA: *Szobranyije szocsinyenyij v 26-i tomah.* Moszkva, GIHL, t. 1., 1960.—V. GOFFENSEFER: *Iz isztorii marksziszitszkoj krityiki.* Moszkva 1967. — A. PUZIKOV: *Portreti francuzszkih piszatyelej.* Moszkva, Hudozsesztvennaja lityeratura, 1967.

[2] L. G. ANDREJEV: *Emile Zola.* In: *Isztorija zarubezsnoj lityeraturi konca XIX — nacsala XX vv.* Moszkva, 1968. — B. G. REIZOV: *Voproszi esztyetyiki Zola.* Ucsonie zapiszki LGU, szerija filologicseszkih nauk, vipuszk 22 (1955), N° 184.

Az „ember és természet" probléma megoldásában Zola korának fia marad. E kort a természettudományok gyors fejlődése és a materializmus különböző formákban történő elterjedése jellemzi. Az író materializmusa panteista színezetű. Világszemléletét áthatja a természet, a világmindenség mélységes célszerűségének J. Michelet és E. Quinet természetfilozófiájához visszanyúló gondolata.

Előző tanulmányunkban[3] arra törekedtünk, hogy feltárjuk a természettudományos elméletek Zolára gyakorolt pozitív hatását. A századvégi európai művészet dekandenciára hajló légkörében Zola mint gondolkodó és író az élet világmindenséget betöltő kiapadhatatlan „lélegzésének" legmagasztosabb költői képét adta. Ez hatja át regényeit, s ez szövi át műveit a minden élő iránti együttérzés és részvét, minden életmegnyilvánulás — lett légyen az ember, fa vagy állat — iránti áhítatos elragadtatásának humanista pátoszával.

Zola világnézete azonban nem vált következetesen tudományossá. Ezért talán jobb, ha művei kapcsán nem tudományos természetfilozófiáról, hanem természetfilozófiai fogalmak rendszeréről beszélünk, amelyben a XIX. század második felének természettudományos vívmányai, a pozitivista filozófiának a valóság költői-képi érzékelésén átszűrt eredményei szintetizálódnak, és amelyben a képzeletnek, az álmodozásnak nem kis szerep jut.

Zola panteista hangulatai a „lények demokráciájá"-ról alkotott elképzeléshez vezettek, s ez nyilvánvalóan összefüggött az antropocentrizmusnak a XIX. század utolsó harmadában tapasztalható válságával. (Az író publicisztikájában egyenes utalások találhatók erre a folyamatra.)[4] Az embernek el kellett vetnie azt a múltban mind a bibliai hagyományok, mind a geocentrikus tudományos rendszer által alátámasztott naiv és egoista gondolatot, hogy ő a világmindenség központja.

Az antropocentrikus illúziók elvetése a tudományos felfedezések szükségszerű végeredménye lett, és mivel közelebb vitt a természet törvényszerűségeinek megértéséhez, progresszív jelentőséggel bírt. A művészetben viszont a reakció az antropocentrikus világszemléleti rendszer válságára bonyolultnak és ellentmondásosnak bizonyult. Kettős következménye volt.

Zola 1864-ben írt, Amadée Guillemin *Le ciel, notations d'astronome à l'usage des gens du monde et de la jeunesse* c. könyvét ismertető recenziójában remekül érzékelteti a világmindenség végtelenségébe bepillantó és szinte megszédülő kortársak zavarodottságát. Az új asztronómiai felfedezések fényénél az ember mindössze csak mint „pauvre créature faite de trouble et de désordre"[5] jelenik meg.

A kortárs elmék állapotának beható elemzése lehetővé tette, hogy Zola felfogja a paradox helyzetet: a vallási előítéletektől megszabadító asztronómiai felfedezések elkerülhetetlenül magabiztosságot plántáltak az emberbe, de nem csupán tudást hoztak, kialakították benne a saját erőiben való kételkedést, a félelemnek és önnön jelentéktelenségének az érzetét is.

[3] M. M. VLAGYIMIROVA: *Emile Zola i Jules Michelet.* (1975) (E cikk a *Filologicseszkije nauki* c. kiadványban fog napvilágot látni.)

[4] L. ÉMILE ZOLA: *Oeuvres complètes.* Éd. sous la direction de Henri Mitterand. Paris, Cercle du Livre Précieux, t. X, 1968, 321—329. A továbbiakban a fenti műre *O.c.* rövidítéssel hivatkozunk.

[5] *O. c.*, t. X, 322.

A tudományos világkoncepció lerombolta az embernek mint a világmindenség koronájának gőgös fogalmát, és elhintette a kétkedést. Vajon nem a világ végtelen volta miatti „szédülés" hatására építi-e be Zola a *Rougon-Macquart* ciklusba az ember gyengeségének, a természet erőivel való összeütközésben elszenvedett vereségének motívumait? (Erre utalnak ember-rovarok alakjai *A föld* és a *Germinal,* az atavizmus hatalma Jacques Lantier felett az *Állat az emberben,* parasztalakjainak félig állati mivolta a *Mouret abbé vétke,* a természeti katasztrófa képe *A föld* c. regényben.)

Szerencsére nem ezek a motívumok bizonyultak meghatározónak a *Rougon-Macquart* ciklusban. Ami pedig a századforduló francia íróit illeti, a „szédülés" meglehetősen erősen fogta el őket, feltárva az ember modernista koncepciójának távlatait Huysmanstól és Barrèstól egészen Proustig és Gide-ig.

Másrészről viszont az embernek a világmindenségben elfoglalt helyéről alkotott pontosabb és józanabb elképzelése a művészet lehetőségeinek páratlan megnövekedését eredményezte. Új távlatok tárultak fel előtte, óriási mértékben kiszélesedett a művészi megismerés szférája.

Ily módon Zola materialista panteizmusa, nem csupán az ember, hanem a természet iránt is tanúsított figyelme a XIX. században teljesen szokatlanul átfogó jelleget kölcsönöz a *Rougon-Macquart* regényciklusnak. A valóság ábrázolásának teljességéről, az egyetemességről van szó.

Zola egy meghatározott korszak életének minden részletére (a második császárság minden társadalmi osztályára és rétegére) kiterjedő képet a *Rougon-Macquart* ciklusban beilleszt az emberiség életének képébe (ezt az örökletesség problémájának és különösen a születés, a növekedés és a halál, a bomlás filozofikus-panteisztikus témájának felvetésével éri el, s ezt juttatja kifejezésre a kezét hívogatóan kitáró csecsemőt ábrázoló zárókép is); az író az emberiség útját a természettel való kontextusban rajzolja meg.

Ha figyelembe vesszük az ember alkotta és a *Rougon-Macquart* ciklusban olykor szimbolikus értelmet nyerő dolgok ábrázolását, arra a következtetésre jutunk, hogy a valóságtükrözés enciklopédikus volta Zola regényciklusát bizonyos értelemben Homérosszal rokonítja. Ez az enciklopédikus jelleg a szó hegeli értelmében vett eposz vonásait hordozza: „Im Epos aber gewinnt außer der umfassenden Nationalwirklichkeit, auf welcher die Handlung basiert ist, ebensowohl das Innere als das Äußere Platz, und so legt sich hier die ganze Totalität dessen auseinander, was zur Poesie des menschlichen Daseins zu rechnen ist. Hieher können wir auf der einen Seite die Naturumgebung zahlen, und zwar nicht nur etwa als die jedesmalige bestimmte Örtlichkeit, in welcher die Handlung vor sich geht, sondern auch als die Anschauung von dem Ganzen der Natur. (. . .)"[6]

Mélységesen helytálló B. G. Reizov következtetése, amelyet a környezetnek Zola esztétikájában és poétikájában betöltött szerepéről von le, s amely szerint az „univerzum lélegzése" az író mindegyik regényében jelen van.[7] E következtetést támasztja alá a *Mestermű* hősének, Sandoznak a tirádája, aki arról álmodozott, hogy életét a művészetnek szenteli, és rajta keresztül jut el az igazsághoz: „Ah! que ce serait beau, si l'on donnait son existence entière à une oeuvre, où l'on tâcherait de mettre les choses, les bêtes, les

[6] GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL: *Ästhetik.* Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1965, Band II, 438.

[7] B. G. REIZOV: *I. m., 220.*

hommes, l'arche immense! Et pas dans l'ordre des manuels de philosophie, selon la hiérarchie imbécile dont notre orgueil se berce; mais en pleine coulée de la vie universelle, un monde où nous ne serions qu'un accident, où le chien qui passe, et jusqu'à la pierre des chemins nous compléteraient, nous expliqueraient; enfin, le grand tout, sans haut ni bas, ni sale ni propre, tel qu'il fonctionne"...[8]

Az idézett részlet magyarázatul szolgálhat Zola objektív módszeréhez. Az író több képet és típust szembesít; nem csupán az emelkedettet és a szépet, de az alantast és a betegest is bemutatja. E rétegeket olyképpen váltogatja műveiben, hogy az ezeket eredményező pontos kölcsönhatások kirajzolódjanak. Éppen ez jelenti számára a világról és az emberről kialakított koncepciójának a művészi megvalósítását.

A valóság egyetemes átfogására, az igazság minél teljesebb megközelítésére való törekvés Zolát egész alkotói útján végigkísérte.

Paul Alexis 1882-ben, Zola terveiről beszélve, idézi az írónak az *Állat az emberben* c. művével kapcsolatos szavait: „On fera de tout dans mes trains: on y mangera, il y aura même une naissance en wagon, enfin l'on y mourra"...[9]

Zola tehát arról ábrándozott, hogy még egyetlen, egymagában vett regény keretében is az emberi élet egész folyamatát ábrázolja. Regénysorozatában ez a törekvés teljesen elérhetőnek bizonyult és megvalósult. Emberi sorsok ezrei. Születés és halál. Drámák. Betegségek. A gondolat és a cselekvés szárnyalása. Bűnözés és az emberek önfeláldozó szolgálata. Egy család öt nemzedékének története. Az emberiség jövőbe tekintő története.

E történet értelmezésében felfedezhető, hogy Zola bizonyos fokig részese a századvégi Európa polgári humanizmusára jellemző általános válságnak, s hogy ezt a válságot a művészileg megvalósított futurológiai etikai koncepció révén igyekszik leküzdeni. A jövőt Zola lassú evolúciónak tekintette az ésszerű társadalmi rend, az egészséges életforma, az ember intellektuális és fizikai erőinek egyensúlya felé. Az egész *Rougon-Macquart* sorozatban a saját jelentőségének, természetes adottságainak és lehetőségeinek a tudatára ébredt, harmonikusan fejlett személyiség eszményképe rajzolódik ki. Ezt az eszményképet Zola főként az ellenkező bizonyításának a módszerével határozza meg. Rougonjai és Macquart-jai alapjában azért élvelyednek el, válnak boldogtalanná, sőt bűnözővé, mert mértéktelen étvágyúak, illetve élvhajhászok, ahogyan a szerző hőseinek e családi vonását nevezi, amit ugyanakkor az egész korszak jellemzőjének is tekint.

A *Rougon-Macquart* ciklusnak már az egyik legkorábbi vázlatában ez állt: „Famille lâchée dans l'assouvissement moderne".[10]

A *Notes générales sur la marche de l'oeuvre*-ben Zola visszatér erre a gondolatra, és így világossá válik, hogy éppen e mértéktelen élvhajhászásban látta a Rougonoknak és a Macquart-oknak az 50-es 60-as évek francia társadalmára általában jellemző tipikus voltát: „L'empire a déchaîné les appétits et les ambitions! Orgie d'appétits et d'ambitions". (5, 1740). Zola regényeiben számtalanszor ismétlődik az „assouvissement" szó, amelyet a prédát mielőbb felosztani igyekvő ragadozók motívuma kísér.

[8] ÉMILE ZOLA: *Les Rougon-Macquart.* Texte intégral établi, annoté et présenté par Armand Lanoux et Henri Mitterand. Paris, Fasquelle, t. 4, 1966, 46. Erre a kiadványra a továbbiakban a cikk szövegében hivatkozunk. A zárójelben levő számok a kötetszámot és az oldalt jelzik.

[9] PAUL ALEXIS: *Emile Zola. Notes d'un ami.* Paris, Charpentier, 1882, 125.

[10] L. ÉMILE ZOLA: *Documents et plans préparatoires.* In: É. ZOLA: *Les Rougon-Macquart,* t. 5, 1967, 1734.

A kritikusok a ciklus első regényeinek, különösen a *Rougonék szerencséje* alapján, ahol ezek a vonások Pierre és Félicité Rougon, valamint fiaik, Eugène és Aristide jellemzői, a mértéktelen étvágyat és az élvhajhászást a leggyakrabban olyan családi vonásokkal kapcsolják össze, mint egyrészt a politikai befolyásra és hatalomra való törekvés, másrészt a pénz és az élvezetek lázas hajszolása. A Rougonoknak és a Macquartoknak valóban ezek a legmarkánsabb és leginkább szembeötlő tulajdonságaik. Azonban a *Notes générales sur la marche de l'oeuvre* csakúgy, mint Claude Lantier alakja a *Mestermű* c. regényben és Pascal doktor egyes elmélkedési a ciklus zárókötetében arra mutatnak, hogy Zola sok kritikusnál tágabban értelmezte az „assouvissement moderne"-t. Az író véleménye szerint az intellektuális tevékenység mértéktelensége ugyanolyan ártalmasnak és sorvasztónak bizonyulhat, mint az érzelmi kitöréseké:

„Soif de jouir, et de jouir par la pensée surmenée, et par le corps surmené. Pour le corps, poussée du commerce, folie de l'agio et de la spéculation; pour l'esprit, éréthisme de la pensée conduite près de la folie (le prêtre pourra rêver comme Fourrier [sic!]).'' (5, 1740–1741).

A Fourier-hez hasonlóan ábrándozó pap csak a *Három város* sorozatban lép színre. Egyébként pedig világos, hogy Zola azzal az elgondolással köti össze az intellektuális túlfeszítettség motívumát, amely aztán Serge Mouret alakjában bontakozik ki. A Lacroix kiadónak átadott előzetes tervében így fogalmazta meg a papról szóló regény célját: „J'étudierai dans Lucien la grande lutte de la nature et de la religion''. (5, 1773). Serge vallási extázisa a hőst az emberiség és az erkölcsösség elleni bűnbe viszi (Pascal szerint: „On peut être un assassin et servir Dieu'' [5, 961]), ő pedig betegen és lassan kihúnyva fejezi be életét.

Az egyoldalú intellektualizmus pusztító volta (amint ez a Lacroix-nak átadott, fent említett vázlatából kiderül) a művészről szóló regény első tervében is nagy súllyal szerepel: „Claude a des appétits intellectuels, irrésistibles et effrénés, comme certains membres de la famille ont des appétits physiques. La violence qu'il met à satisfaire les passions de son cerveau le frappe d'impuissance. Tableau de la fièvre d'art de l'époque, de ce qu'on nomme la décadence et qui n'est qu'un produit de l'activité folle des esprits. Et drame terrible d'une intelligence qui se dévore elle-même''. (5, 1775–1776)

Így tehát a *Rougon-Macquart* sorozat terve Zolának a XIX. század utolsó harmadáról mint a „malade de progrès'' korszakáról alkotott elképzelését tükrözi; ez a meghatározás mindazok szemében paradoxnak tűnt, akiktől távol állt Zola művészete, ugyanakkor jól jellemezte az író világszemléletét.

Zola finoman érzékelte a korszak átmeneti, válságos jellegét, és ezzel együtt úgy vélte, hogy ez a korszak ésszerű és igazságos jövőt készít elő. A *La littérature et la gymnastique* c., 1866-ban írt cikkében részletesen feltárja azokat a tételeket, amelyekre később a *Rougon-Macquart* sorozat előkészítő anyagaiban tömören, csak főbb pontjaikat kiemelve utal. A korabeli élet meghatározó tendenciájának a „Cette victoire des nerfs sur le sang''-ot[11] tartotta. Nemzedékét a „Nous sentons la vérité qui court devant nous, et nous courrons''[12] nemes célja vezérli. De abbeli igyekezetükben, hogy az időt meg-

[11] *O. c.*, t. X, 56.
[12] *O. c.*, t. X, 57.

előzzék, kortársai tönkreteszik a testet a túlfokozott szellemi erőfeszítéssel: „L'humanité glisse, prise de vertige, sur la pente raide de la science; elle a mordu à la pomme, et elle veut tout savoir".[13]

Zola attól tartott, hogy kortársaiban „hypertrophie de cerveau" lép fel; káros jelenségnek tekintette, hogy „les nerfs se développent au détriment des muscles". Látta, hogy nemzedékének képviselői nem kis mértékben hajlamosak a hisztériára és az őrületre. Véleménye nem volt alaptalan: emlékezzünk csak a századvégi Franciaország morális légkörére, amelyet Gorkij *Paul Verlaine és a dekadensek* c. cikkében elevenített fel.

A fiatal Zola, mivel az irodalomban a neurózis ismérveit fedezte fel, állást foglalt az egyoldalúság ellen: „Le corps, comme aux meillerus temps du mysticisme est singulièrement en déchéance chez nous. Ce n'est plus l'âme qu'on exalte, ce sont les nerfs, la matière cérébrale".[14]

Nemzedékének konkrét élettapasztalatait és irodalmi alkotását Zola az egyetemes problémák fényében értékelte, és ennek alapján az anyag és a szellem közötti egyensúly megbomlását konstatálta.

Mint az emberiség iránt a legőszintébb együttérzést tanúsító humanista és gondolkodó, Zola riadtan szemlélte a beteges kifinomultság, az egyoldalú, káros intellektualizmus terjedését művészi körökben. Még közeli barátai is kisebb-nagyobb mértékben magukon viselték a század e szomorú jegyét. 1870-ben, éppen a *Rougon-Macquart* ciklus megalkotásának kezdeti szakaszában rázta meg Zolát Jules de Goncourt váratlan elhunyta. Zola tizenegy év múltán illeszti be egyik cikkébe Edmond de Goncourt levelét, aki annak a feltevésének adott hangot, hogy fivére a munkába halt bele, „fatigant et usant sa cervelle à la poursuite de cette perfection (. . .) dans l'expression des choses et des sensations modernes". Az alkotás folyamatát, Edmond de Goncourt szerint, hallucinációkba átcsapó lázas izgalom kíséri.

„Songez enfin que toute notre oeuvre, et c'est peut-être son originalité, originalité durement payée, repose sur la maladie nerveuse, que ces peintures de la maladie nous les avons tirées de nous-mêmes, qu'à force de nous détailler, de nous étudier, de nous dissequer, nous nous arrivés à une sensitivité supraaiguë, que blessaient les infiniment petits de la vie".[15]

Zola, amint számos megjegyzése — többek között Jules Huret kérdőívére adott válasza is — tanúsítja, aggódva figyelte az idegi túlfinomultság elburjánzását a századvégi francia értelmiség soraiban. E tendenciák ellen nem csupán a materialista elveknek az esztétikában való alkalmazásával, hanem filozófiai és esztétikai programjának művészi megvalósításával is harcolt. E programban az embernek a természethez való közeledése jelentette a morális egészséghez és egyensúlyhoz vezető utat. E ponton Zola életérzése szinte megegyezik L. Tolsztoj etikai programjával, jóllehet lényegileg különböznek egymástól.[16]

[13] *O. c.*, t. X, 56.

[14] Uo.

[15] *O. c.*, t. XIV, 559.

[16] L. ezzel kapcs. M. M. VLAGYIMIROVA: *Ob esztyetyicseszkom kontyeksztye sesztoj glavi romana „Rim" E. Zola.* In: Mezsvuzovszkij szbornyik, Lityeraturnie szvjazi i tragyicii, vipuszk 4, Gorkij, 1974.

A XX. század olvasója számára olykor talányosnak tűnő Albine, Désirée, Cadine, Pauline, Quenu, Françoise, Jean Macquart földhöz, természethez közel álló alakja, fizikai egészsége, ereje és ezen alapuló, veleszületett, intuitív erkölcsössége csak akkor válik érthetővé, ha e hősöket Zola eszméinek és a társadalom sorsa felett érzett aggodalmának fent említett körével összefüggésben vizsgáljuk.

Nehéz egyetértenünk L. G. Andrejev álláspontjával Albine és Désirée alakjának „fiziologizmusa" kérdésében, akiket egy sorba állít Lisa Quenu, Eugène Rougon, Clorinde, Nana[17] figurájával. Ez utóbbiak személyében – hasonlóképpen, mint az *Állat az emberben* c. regényében – a természetiség valójában állatiasságot jelent, amely szuggesztív benyomást kelt, egyfajta szépségtől sem mentes, de ugyanakkor gonosz és veszedelmes nyers erő megtestesüléseként jelentkezik. Ami az előbbiek személyét illeti, az ő „fiziologizmusuk" szép, mivel az ember veleszületett jósága és szépsége hatja át. Nem véletlenül hasonlítja az író Désirée-t Cybèle-hez, nem véletlenül gyűlöli őt fivére, Archangias, a dühöngő fanatikus.

Zola naturalista nézeteinek rendszerében nemcsak az ember és a természet egységének kérdése fontos, de a fiziológiai és pszichológiai tulajdonságok, a test és az agy, az ösztönök és az intellektus egymáshoz való viszonyának problémája is. Désirée alakját minden bizonnyal a spiritualisztikus okfejtés „pszichológusai" elleni támadásként élezte ki a végsőkig, akik figyelmüket egyoldalúan, és ráadásul idealista felfogásban, az ember szellemi életére összpontosítják. Désirée személyében Zola szélsőséges esetet mutat be: fogyatékos értelmű, de egészséges ösztöneinek engedő, a természet könyvét olvasó és ezért boldog, a környezetének örömöt okozó lányt.

Ahogy a *Rougon-Macquart* sorozat kibontakozik, Zola újra meg újra visszatér erre az őt változatlanul foglalkoztató problémára, de már nem ábrázol ennyire kivételes eseteket.

A *Notes générales sur la marche de l'oeuvre*-ben a szellemi és a testi élvezetek hajszolásáról mint a korszak jellemzőjéről szóló fejtegetéseit összekötötte az örökletes elkorcsosulással: „la famille brûlera comme une matière se dévorant elle-même, elle s'épuisera presque dans une génération parce qu'elle vivra trop vite". (5, 1741)

Az élet mint biológiai kategória itt is (akárcsak a *Rougon-Macquart* ciklus szövegében) összekapcsolódik az életnek mint etikai kategóriának (életformának, létezésmódnak) a fogalmával. A Zola alkotásait átható etikai koncepció természetfilozófiai koncepcióján alapul.

A túl gyors élet önmagunk elpusztítását jelenti. Vajon nem az volt-e a *Rougon-Macquart* sorozat szerzőjének a szándéka, hogy „mérsékletességet" és „akkurátusságot" prédikáljon?

Már a ciklus szereplőinek gomolygó sokaságára vetett futó pillanatás is arra késztet, hogy elvessük ezt a feltevést. A szerző változatlanul a tevékeny, vállakozó szellemű, energikus Sandoz, Etienne Lantier, Denise Baudu, Caroline Hamelin, Clotilde Rougon, Pauline Quenu iránt érez rokonszenvet. A nőalakokban az energia rendszerint nemeslelkűséggel és önfeláldozással párosult. Zola azonban még az üzletelő Octave Mouret-t, sőt a ragadozó Saccard tevékenységét is bizonyos elragadtatással szemléli.

[17] L. G. ANDREJEV: *i. m.*, 100–101.

Végül, a Rougonok és a Macquart-ok között magányosan álló és a regényciklusban különleges funkciót betöltő Pascal nem tartozik a szemlélődő tudósok közé. Ő a tudomány rendíthetetlenül tevékenykedő munkása, aki a világ átalakítására törekszik. Az ő szájába adott szavakkal veti el Zola a tengődés életformáját, azoknak az egoizmusát, akik csak saját egészségükkel és nyugalmukkal törődnek.[18]

Milyen őszinte meggyőződéssel hangzanak a doktornak Clotilde-hez intézett szavai: „Il faut vivre, vivre toute la vie, et plutôt la souffrance, la souffrance seule, que ce renoncement, cette mort à ce qu'on a de vivant et l'humain en soi!" (5, 963)

A tudomány rendíthetetlen szolgálatával, majd pedig Clotilde iránti bátor szerelmével Pascal a teljes élet példáját adja.

A *Rougon-Macquart* ciklusban van két hasonló célzatú jelenet, amely feltárja, hogyan fogja fel Zola az élet értelmét és az ember rendeltetését. Az egyik telve van nemes tartózkodással és egyszerűséggel, a másik magas hőfokú szenvedélyességgel. Mindkettőben olyan hősök szerepelnek, akikkel kapcsolatban indokoltnak látszik, hogy felvessük: alakjukban felfedezhetők az író életrajzának elemei.

Az első jelent a *Mestermű* c. regény zárórésze. Sandoz és Bongrand, amikor Claude-ot utolsó útjára kíséri, nyíltan beszélget az alkotás kínjairól. Még egy pillantást vetnek a temetőre, és hirtelen rádöbbennek, hogy beszélgetésük elhúzódott:

"Comment! déjà onze heurs!"

"Il promena sur les sépultures basses, sur le vaste champ fleuré de perles, si régulier et si froid, un long regard de désespoir, encore aveuglé de larmes. Puis, il ajouta: Allons travailler."

E mondattal fejeződik be a művészről szóló regény.

A másik epizód Pascal doktor halálának jelenete. A doktor, akit súlyos szívroham gyötör, és mint orvos tisztán látja, hogy életének percei meg vannak számlálva, szenvedélyes vágyat érez, hogy Clotilde-ot utoljára magához szorítsa, és emberfeletti erőfeszítéssel kényszeríti magát, hogy felkeljen.

"Un besoin d'espace, de clarté de grand air, le poussait en avant, là-bas. Puis, c'était un appel irrésistible de la vie, de toute sa vie, qu'il entendait venir à lui, du fond de la salle voisine. Et il y courait, chancelant, suffoquant, courbé à la gauche, se rattrapant aux meubles." (5, 1181)

Dolgozószobájában utolsó bejegyzéseit vezeti rá a Rougon-Macquart-családfára, és keze abban a pillanatban merevedik meg, amikor határozottan beírja saját halálának dátumát. Pascal végrendelete, utolsó lehelete munkájának, hivatásának, az emberiségnek önzetlen szolgálata. Emellett Pascalban az önfeláldozó tudós lelkesedését a természettudományos kísérleteket végző orvos elméleti meggondolásai is megerősítik. Élete alkonyán a doktor felülvizsgálta néhány korábbi hipotézisét, és egy újat is kidolgozott: az erőegyensúly elméletét. Eszerint az embernek munka formájában vissza kell szolgáltatnia azt az energiát, azokat a stimulátorokat, amelyeket érzékszervein keresztül külső környezetétől kap. Pascal e hipotézise szempontjából a munka az ember fizikai és erkölcsi egészségének elengedhetetlen feltételévé válik. Regényhőse szavaival fejti ki Zola a harmonikus személyiségnek még a *Notes générales sur la marche de l'oeuvre*-ben meg-

[18] E. P. KUCSBORSZKAJA: *Realizm E. Zola.* Moszkva, 1973.

fogalmazott eszméjét. Az évszázad betegségei okainak elemzésétől (az 1869–70-es évek vázlataiban és terveiben, továbbá a sorozat több regényében) Zola eljutott az eszményi ember publicisztikai dicsőítéséig: "Il y voyait autant de labeur physique que de labeur intellectuel, autant de sentiment que de raisonnement, la part faite à la fonction génésique comme à la fonction cérébrale, sans jamais de surmenage, ni d'une part, ni d'une autre, car le surmenage n'est que le déséquilibre et la maladie". (5, 1159)

Ily módon az író hű maradt az emberi természet mint bonyolult egész korábbi értelmezéséhez, amelyben szeszélyes, de egyenrangú kölcsönhatásban vannak a fiziológiai, az intellektuális, az emocionális összetevők.

Azonban távolról sem maradtak változatlanok Zolának a 70-es években megfogalmazott vagy körvonalazott összes eszméi. Mindenekelőtt alapvetően módosult a ciklus iránya. Míg a *Notes générales sur la marche de l'oeuvre* fent idézett részlete előrevetítette az elkorcsosulás történetével foglalkozó regénysorozatot, addig magának a *Rougon-Macquart* sorozatnak a szövege, valamint a *Pascal doktor* egyes, a ciklus biológiai hátterét összefoglaló részei kizárják hasonló következtetés levonását. A sorozatban nem találunk ilyen értelemben fordulópontot jelentő regényt. E sorok szerzője nem ért egyet azoknak a kutatóknak a véleményével, akik a *Rougon-Macquart* ciklust két részre, egy pesszimista és egy optimista részre osztják. A ciklus dúr hangnemben való kibontakoztatását az író már jó előre tervbe vette.[19] A derűs „finálé" Zola világképének alapvető elveit tükröző általános következtetésként alakult ki.

Pascal doktor, amikor Clotilde előtt feltárja a Rougonok és a Macquart-ok családjának történetét, nem tagadja az elkorcsosulás és a hanyatlás tendenciáját. Ismét megjelenik annak a mértéktelen étvágynak és megveszekedett élvhajhászásnak a motívuma, amelyért a beteges, csenevész gyerekek fizetnek. Azonban ezzel a kimerülési folyamattal — Pascal elgondolása szerint — a természet az örök genezist állította szembe. Az „emberiség sűrű erdejében" a Rougonok és a Macquart-ok családfája új nedvekhez jut, új sarjakat hajt. Zola a sorozatot nem a degradáció témájával, hanem az újjászületés nagy reményének a képével, Pascal és Clotilde fiának alakjával fejezi be, „messie que le prochain siècle attendait, qui tirerait les peuples de leur doute et de leur souffrance!" (5, 1219)

Zola a genezist, az alkotást itt ismét összeköti — mint a *Rougonék szerencséjé*ben, a *Párizs gyomrá*ban, a *Mouret abbé vétké*ben, a *Mesterm*ű*ben*, *A föld* c. regényben — mindennek az ősforrásával, a nézete szerint legfontosabb természeti elemmel: a földdel: „Son plus solide espoir, d'ailleurs, était dans les enfants de Jean, dont le premier-né, un gros garçon, semblait apporter le renouveau, la sève jeune des races qui vont se retremper dans la terre." (5, 1018)

E motívumnak, a földnek mint hatalmas, gyümölcsöző, teremtő erőnek az állandósága azonban nem takarhatja el előlünk azoknak a fogalmaknak a változását, amelyeket Zola a természetről, az ember rendeltetéséről alakított ki. A *Rougon-Macquart* ciklus szerzője naturalista evolúciójának eredményeit lehetetlen összegeznünk Pascal doktor eszmei fejlődésének figyelembevétele nélkül. Alakja a sorozat több regényében, a *Rougonék szerencséjé*ben, a *Mouret abbé vétké*ben és végül az utolsó kötetben is szerepel.

[19] M. M. VLAGYIMIROVA: *Osznovi ciklicsnosztyi v romanyicseszkom iszkuszsztve Zola.* Mezsvuzovszkij szbornyik, Lityeraturnie szvjazi i tragyicii, vipuszk 5, Gorkij, 1974.

Lényeges, hogy a *Pas' .. doktor*nak mint a sorozatot összefoglaló regénynek a terve igen korai. A regények dátum nélküli jegyzéke (a kutatók szerint ez 1872-re tehető) egyebek között ezt tartalmazza: „Roman scientifique. — Pascal, Clotilde, faire revenir Pierre Rougon, Félicité, Macquart, etc. Pascal en face des fols de Maxime". Zola nem túlzott, amikor 1893-ban azt írta Van-Santen Kollfnak, hogy a *Pascal doktor* ötlete a sorozat koncepciójával egy időben született. Ugyanez a levél fontos utalást tartalmaz: „J'ai toujours voulu finir par une sorte de résumé, où l'idée scientifique et l'idée philosophique de l'ensemble seraient nettement indiquées. C'est en somme une conclusion générale. Et toujours, également, Pascal a été dans ma pensée, le héros de ce dernier roman".[20]

E levél feljogosít arra, hogy Pascal elmélkedésében a ciklus szerzői kommentálását lássunk. Ezúttal aspektusainak egyikéről: a Természet és Ember koncepcióról van szó.

Az író a sorozat első lapjaitól kezdve Pascalt mint kivételt ábrázolja a Rougonok családjában. Tartózkodó és kiegyensúlyozott, az egoista kéjvágy, amely szüleit és fivéreit hatalmába keríti, tőle idegen marad. Pacal a tudománynak szenteli magát, és Plassans-ban különc hírében áll. Ez a remete nem vesz részt közvetlenül a politikai eseményekben, de 1851-ben segít a sebesült felkelőknek.

Pascal már a *Rougonék szerencséjé*ben mint olyan tudós szerepel, aki az örökléstani problémák kutatásának tárgyául saját családját választotta. A *Mouret abbé vétké*ben a doktor kísérletet tesz, hogy beavatkozzék az események menetébe, kigyógyítsa Serge-t, arra késztesse az ifjút, hogy hallgasson a természet hívó szavára. Pascal humanista elgondolása kudarcot vall. A racionalista nem birkózik meg azokkal a rendkívül bonyolult, finom folyamatokkal, amelyek az emberi tudatot, az emberi tetteket irányítják. Pascal útkereséseit és kudarcait E. P. Kucsborszkaja[21] elemzi monográfiájában, ezért szükségtelen ismétlésekbe bocsátkoznunk. Az a fontos, hogy a tudós Pascal életrajzának jelentékeny szakaszát az az igyekezet határozza meg, hogy a környezet megváltoztatásával aktív ráhatást gyakoroljon az öröklésre. Az utolsó regényben merész tudósként is láthatjuk, aki nyomon követi a biológiai tudományok legújabb eredményeit, és a tuberkulózis és az idegbajok legyőzésével az emberiség egészségessé tételére törekszik.

Zola azonban nem csupán Pascal bátor kísérleteit ábrázolta, hanem a lelkiismeretes tudós mélységes kételyeit is lehetőségeit illetően. Nem, nem a tudomány lehetőségeiben való kételkedését. A tudomány mindenhatósága egyetlen pillanatra sem válik kétségessé sem Zola, sem hőse számára. A tudomány fejlődésének útjait, az emberi társadalom perspektíváit veszi bonckés alá. És a ciklus záróregénye e kérdéssel kapcsolatban feltárja Zola álláspontjainak sajátosságait.

A hős azoktól az aktív kísérletektől, hogy az öröklési mechanizmusokat átalakítsa, és a betegeket ideganyag-kivonat befecskendezésével gyógyítsa (itt most nem térünk ki arra, mennyire tudományosak az ilyen módszerek), eljut az erők egyensúlyának fent említett elméletéig: „Oui, oui! recommencer la vie et savoir la vivre, bêcher la terre, étudier le monde, aimer la famme, arriver à la perfection humaine, à la cité future de l'universel bonheur, par le juste emploi de l'être entier (. . .)." (5, 1159)

[20] E. ZOLA à J. Van-Santen Kollf. 25. janvier 1893. *O. c.*, t. XV, 1483.
[21] E. P. KUCSBORSZKAJA: *i. m.*

Mi kifogásunk lehet a munkában az egészséget és a lét értelmét meglelő, harmonikusan fejlett személyiség eszményképe ellen? Miközben azonban Pascal erről az eszményképről elmélkedik, áttér a dolgok meglevő menete elfogadásának álláspontjára. Pascalnak úgy tűnik, hogy a tapasztalat és a Természet arra tanítja, fogadja el az „életet olyannak, amilyen".

„Et moi qui crois, que l'unique sagesse est de ne pas intervenir, de laisser faire la nature!" (5, 1178) – mondja Pascal halottas ágyán Remond doktornak. Mint orvosnak, bizonyos korrekciókkal, igaza is lehet: a gyógyításhoz mindenekelőtt a szervezet természetes erőit és lehetőségeit kell aktivizálni.

De Pascal e következtetésének elméleti megokolása (ő pedig orvos-filozófusnak tekinti magát) feltárja Zola naturalista filozófiájának és etikájának gyenge oldalait.

Pascal számára a természet fokozatosan bálvánnyá, istenséggé változik, noha ő maga nem veszi ezt észre. Amikor a természetet fetisizálta, megingott a betegek gyógyításának szükségességbe vetett hite (!): „Guérir, retarder la mort de l'être pour son agrément personnel, le prolonger pour le dommage de l'espèce sans doute, n'est-ce pas défaire ce que veut faire la nature?" (5, 1084)

A természetben meglevő célszerűség arra készteti Pascalt, hogy kétségbe vonja az orvostudomány emberi életbe való beavatkozásának jogosságát: „Et rêver une humanité plus saine, plus forte, modélée sur notre idée de la santé et de la force, en avons-nous le droit? Qu'allons-nous faire là, de quoi allons-nous nous mêler dans ce labeur de la vie, dont les moyens et le but nous sont inconnus? Peut-être tout est-il bien. Peut-être risquons-nous de tuer l'amour, le génie, la vie elle-même . . . (. . .) je tremble à la pensée de mon alchimie du vingtième siècle, je finis par croire qu'il est plus grand et plus sain de laisser l'évolution s'accomplir". (5, 1084)

Zola humanizmusa itt is áthatja Pascal nyugtalanságát, a biológus felelősségérzetét az emberiség sorsát befolyásoló felfedezésekért. De nem mond-e ellent e humanizmusnak a 90-es évek Zolája által vallott *tudományos és szociális* fogalmak evolucionista iránya? Kezdetben Pascal arra a következtetésre jut, hogy célszerű a gyenge és beteg egyedek halála (ezt az eszmét már a *Mouret abbé vétke* harmadik részének egyes motívumai és Paradou Albine-hoz az *A föld* záróepizódjában[22] intézett szavai is előrevetítik), majd halálos ágyán a tudós eljut a szenvedés és a passzivitás apológiájához: „Oui! vivre toute la vie, la vivre et la souffrire toute, sans rébellion, sans croire qu'on la rendrait meilleure en la rendant indolore, cela éclatait nettement, à ses yeux moribond, comme le grand courage et la grande sagesse". (5, 1175)

Valójában a misztikus beállítottságú Clotilde lázadása a természet kegyetlensége, a létért való küzdelemnek és az erősebb életben maradásának a természetben uralkodó törvénye, a szenvedés ellen (IV. fej.) emberibbnek és eredményesebbnek tűnik, mint Pascal evolucionista materializmusa.

Érdekes összevetnünk a záróregény e motívumait Jules Michelet természetfilozófiai műveivel. Michelet a természet bölcs törvényeként fogta fel a halált, de tiltakozott a szenvedés és a kegyetlenség ellen, sőt felállította a kegyetlenséget fokozatosan ki-

[22] A Beauce-t elhagyó Jean afelé hajlik, hogy az emberi nyomorúságot magasabb célszerűséggel igazolja: „. . . il est possible qu'il faille du sang et des larmes pour que le monde marche. Qu'est-ce que notre malheure pèse, dans la grande mécanique des étoiles et du soleil". (5, 811)

küszöbölő természet progresszív fejlődéséről szóló hipotézisét (kevesebb lesz a ragadozó).[23] A szakemberek Michelet humanizmusának ezt az oldalát a hinduizmus befolyásával hozzák összefüggésbe. Azonban a természet célszerű és bölcs felépítésének eszméje Michelet tudatában harcba szállt a humánus érzésekkel, és olyan feltevésre késztette, hogy a szenvedés jeladás a szervezet erőinek mozgósítására, figyelmeztetés a halál és a pusztulás veszélyére, és mint ilyennek létjogosultsága van.

Különösen kézzelfogható lesz annak a Michelet által felvetett és Zola által osztott eszmének a naturalista lényege, amely szerint a többi lények sorában mindössze csak a természet egyenrangú részét képező ember halála célszerű jelenség (I. Michelet: *La femme,* 1. rész, VII. fejezet), ha összevetjük azzal, ahogyan e problémát megoldotta a sok tekintetben hasonlóképpen gondolkodó kortársuk, E. Quinet.

Kiindulási momentuma a „la coupe de la vie", amely „s'est remplie ou vidée par le même principe, qu'il s'agisse d'un royaume, d'une tribu, d'un homme ou d'un brin d'herbe",[24] közel álló fogalom a természet összes lényei között felosztott anyag állandó mennyiségének eszméjéhez, amelyet Michelet a *La femme*-ban fogalmazott meg. Quinet egyes vélekedései mintha szó szerint Michelet-t ismételnék: „Les populations végétales et animales engraissent la terre de leurs débris; c'est là tout ce qu'elles savent faire. Elles ajoutent peu aux richesses acquises. Il s'ensuit que pour elles, le trésor commun n'augmente plus; d'où la conséquence, qu'il n'y a de place que pour un certain nombre d'un espèces, de genres, de types. S'il en paraît un nouveau, il est nécessaire que de plus anciens périssent. Loi de destruction et de renaissance, que les poètes ont entrevue sous la figure de Saturne qui dévore ses enfants".[25]

Azonban Michelet-től eltérően, aki az öregnek a fiatal által való kiszorítása elvét az emberre is kiterjeszti, Quinet, aki Malthust és Darwint is tanulmányozta, elveti ezt az egyenletet, és figyelembe veszi az ember szociális természetét. Munkájukkal az emberek megváltoztatják a világot, új rendet teremtenek. Ez különbözteti meg őket a növényektől és az állatoktól. Ezért az embernek a halála is sajátságos. Míg a természet fennmaradó részében a létért való küzdelemnek és a lények váltakozásának a törvényét zokszó nélkül elfogadjuk, addig az emberiség számára a világmindenség e törvénye nyomasztóvá válik. Az emberiség arra törekszik, hogy megkerülje ezt a törvényt. A halál elleni felháborodást és tiltakozást Quinet a felszabadulás kezdetének tekinti.[26]

A *Rougon-Macquart* ciklusnak és filozófiai összegezésének, a *Pascal doktor*nak a művészi rendszere alapján arra következtethetünk, hogy Zola, amikor az élet és a halál korrelációját vizsgálja, közelebb áll Michelet, mint Quinet nézeteihez. Azonban naturalizmusának korlátozott voltát enyhíti, hogy akarva, nem akarva, Zola mint művész a regénysorozatban megörökítette a halál tragikumát, s éppen ez a különbség az ember halála és más lények elmúlása között. Pascal arra törekszik, hogy ezt a tragikumot az emberi etika és a természet „etikájának" azonosításával oldja fel.

Zola nem érte be azzal, hogy a messianisztikus eszméket és hangulatokat, amelyek a keletkező és felnövekvő életnek a halál és a rothadás feletti örök győzelmét hirdető

[23] JULES MICHELET: *L'Oiseau.* Paris, Calmann Lévy éd., 1898, 164—168.
[24] EDGAR QUINET: *La Création.* Paris, Librairie International, t. II, 1870, 255.
[25] E. QUINET: *i. m.,* 259.
[26] E. QUINET: *i. m., 260.*

korábbi elképzelései talaján jöttek létre, sajátos publicisztikai eszközökkel juttassa kifejezésre. A *Pascal doktor* képrendszere annak az életnek a győzelmét tükrözi, amelyet „olyannak kell elfogadni, amilyen". Ez nem csupán a kisdedet dajkáló Clotilde-nak, az ipari korszak e madonnájának tündöklően szép alakjában, de a dolgok visszafogott szimbolikájában is kifejezésre jut.

Alig szűnt meg a tudós szíve dobogni, a boszorkányok máris ünnepet ültek: elégették kéziratait. Úgy tűnhetett, hogy a doktor egész életműve elpusztult. De a valaha kéziratával megtömött hatalmas szekrény tátongó ürességét lassacskán betöltik az újszülött csecsemő ruhái. E kis ruhácskák egyelőre nem sok helyet foglalnak el. De "l'immensité de l'antique armoire en paraissait égayée et tout rafraîchie". (5, 1214)

Az olvasót lenyűgözi a regényhősök vonzó volta, a szerző gondolatainak logikája, Zola életszeretete és humanizmusa. De nem szabad szemet húnynunk az író humanizmusának passzív jellege felett. Pascal elismeri: „. . . je élargi, haussé mon cerveau, depuis que je suis respectueux de l'évolution". (5, 1085) Rábízza magát az élet sodrására anélkül, hogy az élet célját kikutatná, „sans vouloir la refaire, selon ma conception du bien et du mal". (5, 1085)

Teljes mértékben érezhető Zola naturalizmusának korlátozott volta a regényhős passzív állásfoglalásában.

Amikor az evolúció jelenségét abszolutizálja, és a természetben uralkodó egy-egy törvényszerűséget az emberiség fejlődésére kiterjeszt, Zola akaratlanul is azonosítja az emberiség történelmi mozgását a biológiai folyamatokkal. Az író derűlátóan tekint a jövőbe, amikor az emberiség történetét mint szakadatlan megújulást és haladást mutatja be. De ez a haladás önmagától, az élet logikája, a természet bölcsessége révén megy végbe. Az egyes személy lehetőségei e folyamat elősegítésében igen korlátozottak, mivel az egyes ember fogalmai túlságosan szubjektívek még akkor is, ha komoly és mélyen gondolkodó tudós, aki igyekszik megérteni a természet és az emberiség fejlődésének útjait.

Zola esztétikai koncepciójának „naturalizálódása" történelmileg magyarázható. Nem lévén marxista, nem találván elegendő érvet társadalmában a haladás eszméjének igazolására, de ösztönösen megérezvén ennek az eszmének a létjogosultságát, az író a természettudományokban keresett támaszt, amelyek ebben az időszakban meglehetősen nagy lépést tettek előre.

Az is lényeges, hogy a természettudományokból Zola az élet örök diadalába vetett hitet merített, amely hallatlan energiát adott az univerzumot átfogó művészi alkotásához.

Fordította: Szabadi László

A kettősség élménye Yeats költészetében

KURDI MÁRIA

William Butler Yeats (1865–1939) ír költő líráját és drámáit még kevéssé ismeri a magyar közönség. A versszeretők körében azonban bizonyára szép számmal akadnak olvasók, akik az angol nyelven író költők nagyjai között tartják számon. A zeneiség, a szuggesztív szimbolika világában találja magát, aki verseit kezébe veszi. Magyar nyelvű antológiákban, szöveggyűjteményekben leggyakrabban az *Innisfree (The Lake Isle of Innisfree), A vándorlegény dala (The Song of the Wandering Aengus),* a *Hajózás Bizáncba (Sailing to Byzantium)* című verseivel találkozunk. Ellentmondások feloldását keresi ezekben a költő, hogy az emberhez jusson közelebb.

A Yeats-verseket olvasni kezdő és megérteni kívánó közönségnek nem szabad figyelmen kívül hagynia, hogy az angolul író költő nem angol volt, hanem ír. Ír volta nem csupán származását jelenti, hanem művészete megértésének kulcsát is. Kelta hősökkel, a kelta hitvilág és a táj elemeivel minduntalan találkozunk líráját és drámáit olvasva, ez az előfordulás azonban csak a felszín. Az ír mondavilágnak tartalomhordozó funkciója van, s ez a tartalom a nemzet múltja és jelene. Az ellentmondásokkal terhes történelmi-társadalmi helyzet és az általa körvonalaiban meghatározott magánélet, az ideológiai bizonytalanság és még számos tényező együttes hatásának eredőjeként a Yeats egyéniségét és művészetét meghatározó valóságélmény a kettősségek szövevényének átélése volt. Egy ír szerző, Sean O'Faolain erre vonatkozó konklúzióját idézhetjük.

„Yeats született dualista volt, aki mindig gyűlölte, mindig megpróbálta feloldani a kettősséget, s mondhatta, hogy Egység van a világon, de nem a saját világát értette ezen. Számára minden dolog kettéhasadt, Testre és Lélekre, Szépre és Rútra, Észre és Képzeletre, s ő állandóan ingadozott közöttük."[1]

Yeats tehát az ellentmondások költője, a kettősség egy életen át végighúzódó élményének kifejezője. Legszebb darabjai azok, amelyekben nemcsak megírja ezt az élményt, hanem szimbólumok segítségével fölébe emelkedik és egy vágyott teljességet csillant meg. Teljességet és egységet hazája helyzetében, egyéni sorsában, az emberi életben általában.

[1] "Yeats, a born dualist, always hating his duality, always trying to resolve it, could say 'There is Unity everywhere', but he did not mean his 'everywhere'. For him there were everywhere things that were devided, Body and Soul, the Beautiful and the Ugly, the Reason and the Imagination, and he perpetually wavering between them." SEAN O'FAOLAIN: *The Irish.* Penguin Books, Harmondsworth, 1969, 139.

„Született dualista" volt, és nem véletlenül „született" ilyennek; évszázadok történelme, a szülőhely, egy nép valósághoz való viszonya szabta meg útját. Sokféleképpen lehet közeledni Yeats költészetéhez. Ha a dualitások élményét és kifejezését választjuk témánknak, eljuthatunk szimbolizmusának jelentéséhez.

1. *A költő az Ír Reneszánsz mozgalom vonzásában*

A XIX. század második fele előtti időszakban nem volt egységes szervezeti keretekkel rendelkező ír nemzeti irodalom. Swift és Sheridan Írországban született, de az angol hagyományok szellemében alkotott.[2] A század második felében a függetlenségi küzdelem és J. S. Parnell tevékenysége hozta magával a kulturális mozgalom megerősödését, amely Parnell halála után a legfőbb hadszíntérré alakult, s így fejlődött tovább. „Írország modern irodalma"[3] született meg a kulturális fellendülés során. A mozgalom indulása a kulturális szabadság gondolatával függött össze. Saját irodalmat kellett teremteni, a meglevőt pedig — mely főként a folklórt és a mítoszt jelentette — felkutatni és közkinccsé tenni. Az irodalmi mozgalom elindítóinak az Ifjú Írország szervezet tagjait tekinthetjük, akik 1845-ben megindították a *Nemzet* c. lapot. A történelmi körülmények meghatározták a születő újat: az irodalom hazafias-nacionalista színezetű volt hangvételében és témaválasztásában egyaránt.

Yeats megismerkedése és barátsága az idős féni hazafival, John O'Learyvel, elhatározóan segítette a költőt abban, hogy megtalálja helyét az új törekvések színterén. Londonban a Rímelők Klubja (Rhymers' Club) nevű költői csoportosulás tagja volt. L'art pour l'art szemléletű, tipikusan álmodozó és céltalan századvégi költészetük hatása azonban nem sodorta magával Yeatset, mert határozottabb politikai meggyőződés nélkül is érezte, hogy tartozik valahová, s hazájában célok és törekvések várták. 1881-ben megalakult a Nemzeti Irodalmi Szövetség, egy évvel később pedig maga Yeats alapította meg a Dublini Nemzeti Irodalmi Társaságot. A megújulási mozgalomban való aktív részvétele, sőt vezető szerepe adott neki olyan indíttatást, amelyből fontos gondolatok születtek. A töredékessé vált valóság újraformálásának lehetőségét („Állandóan kísértett a meggyőződés, hogy a világ már csak töredékek halmaza" — írta önéletrajzában[4]) vélte megtalálni az új irodalom kibontakozásában. A „kultúra egységének" gondolata foglalkoztatta, az ehhez vezető utat pedig a múltból kellett kimunkálnia, a kelta mítoszok világából. A kultúra egységének megvalósítása lehetett volna szerinte a nemzeti egység megteremtésének eszköze. Minden korabeli vagy visszatekintő megnyilatkozásában ott van ez az ellentéteket összebékíteni kívánó szándék.[5] Yeats azonban csak az irodalom, az ír mítosz összefogó erejének oldaláról szemlélte a századvég ír valóságát. Elméleti fejte-

[2] GEORGE SAMPSON: *The Cambridge History of English Literature.* University Press, Cambridge, 1970, IX, Anglo-Irish Literature or the Irish Literary Revival in the Age of Synge and Yeats, 716.

[3] *The Autobiography of W. B. Yeats.* Collier Books, New York, 1969, 378.

[4] „A conviction that the world was not but a bundle of fragments possessed me without ceasing." Uo., 128.

[5] Uo. 68, 128.

getései ezért sokszor éppoly misztikusak, mint azok a filozófiák, amelyeket tanulmányozott. A társadalomról, társadalmi osztályokról alkotott szemlélete pedig igen konzervatív volt. „. . . az a gondolat alakult ki benne, hogy alapvetően három csoport alkotja a társadalmat; a földbirtokos nemesség, a parasztság és a kereskedő középosztály. Az első két csoport . . . megfelelő közönsége a költészetnek, míg a harmadik bármilyen művészi vállalkozás ellensége."[6] Társadalomfelfogásának ellentmondásosságát jelzi, hogy amikor a jövőről gondolkodott, mindig hátrafelé nézett, a múlt hagyományai felé. Egyfelől a műveltséget, kifinomult nemességet és az ahhoz méltó életformát tisztelte, másfelől a mítoszt és a folklórt teremtő népet. Mindkettő a múlt ideálja volt, s Yeats a jelenbe akarta őket visszaültetni. A szándék etikai értéke vitathatatlan, gyakorlati kivitelezhetősége, politikai helyessége és korszerűsége azonban kétséges; jó oka van annak, hogy a megújulási mozgalom csak a kultúra területén hozott valódi fejlődést.

A Nemzeti Irodalmi Társaság megalapítása után Yeats maga is gyakran szerepelt beszédeivel a nyilvánosság előtt. Hogy a kulturális propagandamunkát még hatékonyabbá tegye, már a 90-es évek elején tervezte egy nemzeti témájú darabokat bemutató ír színház megalapítását. Jól hasznosítható fórumot látott a színjátszásban, s nem tévedett. Az irodalmi mozgalom legnagyobb eredménye az ír Nemzeti Színház megalapítása és működése volt, valamint J. M. Synge (1871–1909) drámaírói munkássága, akinek művei nemcsak a nemzeti aktualitás jegyeivel rendelkeztek. 1904-ben nyílt meg az Abbey Színház, az első ír nemzeti színház.

1923-ban irodalmi Nobel-díjat kapott Yeats. A Svéd Királyi Akadémián tartott beszédének címe: *Az ír drámaírói mozgalom* (The Irish Dramatic Movement), ennek szövegéből idézek: „Az angol bizottságok talán sohasem küldték volna el önöknek a nevemet, ha nem írtam volna darabokat és színikritikát, ha a lírám nyelve nem a színpadi gyakorlatból származó sajátságokat mutatná, ha . . . bizonyos fokig nem lenne egy mozgalom szimbóluma."[7] Yeats szavai jól mutatják, mennyire tudatában volt a költő annak, hogy neve és életműve elválaszthatatlan az ír megújulási mozgalomtól.

2. *A fiatal költő gondolatvilága*

Yeats gondolkodásának bonyolultságára az ideológiai útkeresés nyomta rá a bélyegét. 1901-ben írt esszét a mágiáról,[8] amelyben összegzi, mit jelentettek számára az okkultista tanok. Ebben az esszében és első írói korszaka (1889–1899) során formált

[6] ". . . he began to think of society as comprising, essentially, three groups, the hereditary landed nobility, the peasant class and the commercial middle class. The first two groups were . . . a fit audience of poetry, while the third was the enemy of any kind of artistic enterprise." RAYMOND COWELL: *W. B. Yeats.* Evans Brothers Ltd., London, 1972, 28.

[7] "Perhaps the English committees would never have sent you my name if my lyric poetry had not a quality of speech practised upon the stage, perhaps even . . . if it were not in some degree the symbol of a movement." W. B. YEATS: *Selected Criticism,* ed. by A. N. Jeffares. MacMillan and Co. Ltd., London, 1964, 195.

[8] W. B. YEATS: *Essays and Introductions.* MacMillan and Co. Ltd., London, 1961; *Magic,* 42–56.

nézeteiben gyakran találkozunk a „szimbólum" szóval. A később szimbolista irányba fejlődő költő ekkor még nem volt igazán szimbolista, de már használt szimbólumokat. A fiatal Yeats szerint a jelkép kelti életre a valóság mögötti lényeget. Azt is mondhatjuk, hogy először kívülről közelítette meg a szimbolizmus kifejezésmódját, s ezt versei is igazolják. A korai versekben felbukkanó szimbólumok ugyanis még kicsit „kiállnak" a költeményekből, pl. a „Rózsa"-versek esetében.

Idetartozó másik témánk szintén nyomon kísérhető egészen az idősebb költő filozófiájáig. A „maszk" elméletéről van szó, amely igen szoros kapcsolatban áll a kettősség élményével. A költő szerepet vállalt magára, amikor propagandamunkába kezdett. Az alkata és a szerep közötti feszültség szülte, többek között, a „maszk" gondolatát is. Eszerint az embernek álarcot kell öltenie ahhoz, hogy a külvilágban eligazodjék és részt vállalhasson. A maszk egy anti-én megtalálását és elfogadását jelenti. Yeats szerint nemcsak az individuumnak, hanem a nemzetnek is szüksége van ilyen maszkra.[9] A valódi én adott, a maszkot viszont választani lehet, a választás igen fontos, mert az anti-én és a valódi én harcán keresztül lehet egy magasabb egység irányába fejlődni. A maszk azt tartalmazza, ami a valódi énből hiányzik. Nemzetének és saját magának az ír hősi múltból választott maszkokat.[10] Kissé másféle értelemben a költő számára a vers is maszk, hiszen a legbelül érzett emotív erőket teszi objektívvá, tehát a külvilághoz való alkalmazkodás egyik formája. A vers egységbe foglalja az esetleg antagonizmusban találkozó belső élményeket. Okkal adta Richard Ellmann egyik Yeatsről szóló könyvének ezt a címet: *Yeats, the Man and the Masks (Yeats: az ember és a maszkok).*

A „maszk" teóriájának elemei megint csak a szimbolizmushoz vezetnek. Ez a kifejezésmód — mind látni fogjuk — az ábrázolás és kifejezés dualitásán alapul. Valóságélményeinek megfelelően Yeats már korán megkettőződöttnek látta a világot; a felszín a maszk, a külső magatartás, a vers, a szimbólum fogalmi értéke, s ezek mögött van a valódi én, a lényeg, amely azonban túlságosan bonyolult, csak az előbbiek segítségével rendeződhet és manifesztálódhat. Yeats számára a maszk az önvédelem eszköze is volt, egy jól megválasztott magatartásforma, amely csökkentette a támadási felületet. Átvitt értelemben azt mondhatjuk, hogy verset is önvédelemből írt, megteremtette önmaga álarcát, hogy közelebb juthasson önmagához.

3. *Költészet és filozófia kiteljesedése a harmadik írói korszakban (1914—1933)*

Yeats második költői korszaka (1899—1914) témánk szempontjából kevéssé lényeges, de minden kritikus határvonalat húz a *Felelősség* (*Responsibilities,* 1914) és *A coole-i vadhattyúk* (*The Wild Swans at Coole,* 1919) című kötetek között. A költői kifejezésmód lényeges megváltozása hívja fel a figyelmet arra, hogy az utóbbi kötettel minőségileg új kezdődik.

[9] *The Autobiography of W. B. Yeats,* 184.

[10] J. UNTERECKER: *A Reader's Guide to W. B. Yeats.* Thames and Hudson, London, 1961, 18.

Az érett költő gondolatvilágának jellemzője, hogy miközben mindig ellensége volt az elvontságoknak, paradox helyzetet teremtett magának, mert egyre bonyolultabban tudott csak emberről és társadalomról véleményt alkotni. Az előző korszak évei megkeményítették egyéniségét, „jól" használta maszkját, a maszk és a belső én között azonban mintha megnőtt volna a távolság. Az idősebb Yeats költészete egyre nehezebben meghódítható csúcsokat kínál, miközben a költő elismert közéleti személyiség volt. A maszk adaptálódott a világhoz, a másik én pedig tovább szőtte ideáit.

Yeats egész munkásságát átfogta az okkultizmus, az irracionalizmus, a transzcendens hite. A teozófia és mágia kora ifjúságától kezdve szellemi tápláléka volt. Az irracionalizmust nemcsak az ír népi hagyományok öröksége, hanem a kordivat is magyarázza, hiszen a századvég és a XX. század eleje tele volt a különböző hitek, misztikák kavargásával. Király István Adyról szóló könyvében találhatunk sokatmondó indoklást e kavargásra: „Hamis tudatot vett magára a kapitalizmus elleni, individuális úton történő s így meddő lázadás. Művészet és valóság, szellem és anyag, kultúra és civilizáció, teremtő ösztön és merevítő ész ellentéteként jelent meg az, ami valójában burzsoá társadalomnak és emberi értéknek, kapitalista elidegenedésnek és igaz humánumnak volt az ellentéte."[11] Az ellentéteket folytonosan érzékelő Yeats megpróbált teóriával alkalmazkodni a nyugtalanító valósághoz. Történelem, társadalom, egyén vonatkozásában teremtett filozófiát.

A *Látomás (Vision)* című filozófiai munkája kísérlet a túlságosan szövevényesnek látott valóság értelmezésére, s diagramokban fekteti le a dolgok korrelációit. Mrs. Yeats automatikus írásai mellett a költő felhasználta mindazokat az okkultista és transzcendens tanokat, amelyekkel addig megismerkedett. Ez azonban nem jelenti azt, hogy Yeats magáévá tett volna bizonyos tételeket. Gondolatmenete teljesen önálló, de paradox módon minél többet akart magyarázni a világból, annál érthetetlenebbé vált a mű. A *Látomás* összegzése természetesen nő ki R. Ellmann szerint is Yeats korábbi gondolataiból: „. . . a könyv gondolatai nem újak Yeats életművében. Ilyen vagy olyan módon már valamennyit kimondta előzőleg. Bizonyos szimbólumoktól eltekintve a tematikus bázis nagyon is ugyanaz, mint amelyet fiatal korában kialakított. Ott vannak a ciklusok, a reinkarnálódó lelkek, a menekülési lehetőség az idő kerekétől az időtlenbe, a civilizációk ezer év utáni ellenkezőbe fordulása, amely az egyének újjászületésének felel meg, a hősi, nem konvencionális etika, az ismeretlen és problematikus isten, a csata a szellemi és anyagi világ között."[12]

A személyiség, a társadalom, a történelmi kor ellentmondásait az elsődleges és a másodlagos „gyűrű" („gyre") egymásbakapcsolódásával, egymást áthatásával, az áthatás fokozataival magyarázza Yeats. *A holdfázisok (The Phases of the Moon)* azon kevés költemények egyike, amelyben egy dialógus keretében tételesen is szerepel a személyiség

[11] KIRÁLY ISTVÁN: *Ady Endre.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1972, II. kötet, 392.

[12] „. . . the ideas in the book are not novel in Yeats' work. He had said them all before, in one way or another. Aside from particular symbols, the thematic basis is much the same as the one he developed in his youth. There are the cycles, the reincarnating souls, the possible escape from the wheel of time to a timeless state, the millennial reversal of civilizations that corresponds to the rebirth of individuals, the heroic, unconventional ethic, the unknown and problematical god, the battle between the spiritual and material worlds." R. ELLMANN: *i. m.,* 150.

fejlődésének kifejtése, valamint néhány személy nevén keresztül utalás történik arra, hogy a holdfázisok különböző típusú embereket is jelentenek, mert az elsődleges és a másodlagos egysége különbözőképpen valósul meg bennük.

A történelem előrehaladásának ciklikus menetét olvashatjuk ki *A második eljövetel (The Second Coming)* című versből, de ez a mű kifejezetten nem doktrínák illusztrációja. Az előrehaladás formája a forgás az egyre szélesedő gyűrűben („widening gyre").[13] Ez a kép megfelel Yeats említett diagramjának. A vers azonban érzékletesen jeleníti meg az előrehaladást, a „Forgódva forgószélben" („Turning and turning") a katasztrófa felé közeledés fenyegető sebességének élményét is közvetíti. A „gyre" miatt részben elvont első sor után az első versszak fokozással ábrázolja a jelen konkrét valóságát. Az eddigi költészetében még elő nem forduló képek, a „sólyom" („falcon") és a „solymász" („falconer") kezdik ezt a fokozást, amely az egymás nem hallásától egymás megfojtásáig terjed. Az összeszokottak, az együttműködők, az azonos tőből képzett szavakkal jelölhetők sem értik már egymást. (A katasztrófa felé közeledés élményének kifejezése már korábbi költészetében is tetten érhető, pl. *A király küszöbe – The King's Threshold* – c. dráma „rosszabbodó világ" – „worsening world" – alliterációval fokozott megfogalmazásában.) A képekben megjelenített világomlás utolsó fázisa a második eljövetelben:

megfúl az ártatlanság ünnepe
(ford. Nagy László)
The ceremony of innocence is drowned

Az idézett sorban az „ünnep" („ceremony") szó gyakori Yeats szótárában, a pompán és ceremónián kívül a nemes hagyományok továbbélését jelenti, a békés, tradíciókból táplálkozó, feudális színezetű élet patriarchális fennköltségét. Társadalomszemléletéről árulkodik újra, hogy az ír polgárháború – melynek időszakában a vers íródott – ártatlan áldozataival együtt e ceremónia vérbefojtását, a múlt elsöprését is elsiratja.

A második versszakban gondolatok keretében egy látomás jelenik meg:

oroszlántestű, emberfejű lény
A shape with lion body and the head of a man

A borzalmak bemutatása után egy titokzatosságával még borzalmasabb lényt láttat a költő. Új szfinx ez, szörnyetegségét kiemelik az „üres" („blank") és „könyörtelen" („pitiless") jelzők. A „nap" hasonlatának is van jelentősége, hiszen a szubjektívvel kapcsolatban álló hold ellentéteként a nap objektív, kegyetlen és könyörtelen; Yeats gondolkodásán és költészetén ez az ellentétpár végighúzódik, pl. *A boldog major (The Happy Townland)* című versében.

A második eljövetel utolsó négy sora tartozik a *Látomás* történetfilozófiájához; a versbeli vízió előkép egy új világról, amely a Krisztus születése utáni kétezer éves ciklust felváltja, s amelynek kezdetét az Antikrisztus megérkezése fogja jelenteni. A vers látomásos-érzékletes megjelenítő ereje miatt az értő élvezet azonban nem feltételezi a

[13] A „gyre" szót lehetetlen megfelelően visszaadni magyarul, így Nagy László fordításából is kimaradt.

Látomás ismeretét, noha a késői költészet filozofáló tendenciáit sem lehet elvitatni. *A második eljövetel* nem elsősorban filozofikus, hanem megmarad érzést, élményt kifejező versnek, mert „a borzalom látása fölébe emelkedik a ciklusok látomásának."[14]

A *Látomás* a kettősség feloldásának elméleti kísérlete. Szimbólumai a versek szimbólumai is, hiszen próza és költészet egymás mellett, együtt gazdagodva íródott.

4. *Yeats szimbolizmusa*

Az Ír Reneszánsz s a XIX. század romantikája Yeats költészetének korai szakaszára is jellemző volt. A költő romantikus korszaka azonban sokféle más jegyet is mutatott. Színezte a századvég dekadenciája, szépségkultusza és miszticizmusa is, amelyek a szimbolizmus irányzatának kialakulását általában előlegezték. Yeats mítoszok iránti fogékonysága (ír, keresztény, görög és hindu mítoszok iránt egyaránt) és okkultizmusa nagyon is tipikus jelenség a századvég európai költészetében. Már az *Osszián vándorlásai*ban is (*The Wanderings of Oisin,* 1889) találkozunk szimbólumokkal. Jelképekkel az irodalom és a művészet a kezdetektől fogva élt, s a romantikus költészetben is jelentős a szimbolikus jelentéssel bíró képek száma. Yeats korai költészetének szimbólumai vagy az ír képzeletvilágból vett természeti képek, vagy mágikus, okkultista tanulmányaiból származnak, mint pl. a Rózsa. Számos, korábbi korszakaiban írott költeménye (*A csörgősipka, A boldog major, A babák* stb.) figyelmeztet azonban arra, hogy Yeats szimbolizmusa több a szimbólumok alkalmazásánál, mert a vers egésze érzéki megjelenítése egy olyan komplexitásnak, amely a romantikában még nemigen tapasztalható. Yeats „hattyú"-képe, azaz szimbóluma látszik alkalmasnak arra, hogy a kép módosulásának elemzése segítségével ragadjuk meg az érett szimbolizmusnak a koraitól eltérő vonásait. Támaszkodhatunk Thomas Parkinson könyvének eredményeire is, amelyben a yeatsi szimbolizmus fejlődésének kifejtése szintén a „hattyú"-képek elemzésén keresztül történik.[15]

Yeats költészetének egészében igen gyakran fordul elő a „madár" vagy valamelyik konkrét fajtája. Az ír hagyományokból vett kép ez, de több oka is van annak, hogy a költő ennyire a magáévá tette. A madár szabad, öntudatlan csapongása vonzotta a földi problémákkal vívódó embert. A madár része volt annak a világnak, amelybe vágyott, amely a felülemelkedést jelentette. *A fehér sirályok (The White Birds)* című versében a fehérség a tisztaság, a boldogság színét kapcsolja a madárhoz. A *Hervadó ágak (The Withering of the Boughs)* című költeményben az elvágyódás fehér madara átváltozik a „hattyú" szimbólumává. Ez a vers álom a boldogságról. „A hattyúk a vágyott élet képei" — írja erről a szimbólumról Parkinson.[16] A versben szereplő más, hétköznapi madarakkal összehasonlítva (ezek: „póling" — „curlew", „bíbic" — „peewit") az aranylánccal összekötött éneklő hattyúk egy egészen más világot sejtetnek, s szimbolikus erejük éppen ebben a nem hétköznapi sejtetnek, önmagunk fölé emelésben van. A közönséges

[14] "The poet's vision of horror surmounts his vision of the cycles." R. ELLMANN: *i. m.* 164—165.

[15] THOMAS PARKINSON: *W. B. Yeats, The Later Poetry.* California University Press, Berkeley and Los Angeles, 1964.

[16] "The swans are emblems of desirable life." *i. m.,* 126.

madarakon kívül a természet őszi kopársága (l. a címet) is kiemeli az örömtelen valóság (amely elsősorban a költő szerelmi csalódása miatt örömtelen) és az attól eltávolító álomvilág ellentétét. Ez a vers már egyértelműen szimbolista, hiszen egy gazdagon sugallatos képpel viszi messze a felszíni tapasztaláson túlra az olvasó képzeletét.

A coole-i vadhattyúk (The Wild Swans at Coole) első költeménye az azonos című, 1919-ben megjelent kötetnek. A valóság és az álombeli boldogság látomása ebben már nem különül el egymástól. A természet, az ősz képe nyugodt pompában ad hátteret, s a versbeli én csak a második versszakban jelenik meg. Szabadnak látja a hattyúkat, s változatlannak a változó világban, amely a költőre vonatkoztatott:

Azóta minden más. Ó fürge voltam
a régi alkonyon!
Szárnyaik harangzúgása fenn
még nem ütött szíven.
(ford. Nagy László)
All's changed since I, hearing at twilight,
The first time on this shore,
The bell-beat of their wings above my head,
Trod with a lighter tread.

A költő számára nemcsak a hattyúk titokzatosak, titokzatos mindaz, amit képviselnek, titokzatos az öntudatlan természet, amelynek részei. A költemény jelen idejű igealakokat alkalmaz, amikor a természetről, a hattyúkról szólnak a sorok, s különböző igeidőket, amikor figyelmünket a költő felé fordítja. A természet örökkévalósága révén tartja fogva a költőt, aki tudatossága miatt kirekesztődik ebből a csodából, holott ő maga is beletartozik, hiszen ember. Yeats verse csüggedt órán íródhatott, amikor a költőnek a természet szépsége és nyugalma az emberi halandóság, az öregedés élményét közvetítette, ellentmondásosan. Az utolsó sorok meditációjában a „felébredés" („I awake" nem lehet más mint a halál, a reinkarnáció gondolata intellektuális paradoxon formájában.[17]

*A coole-i vadhattyúk*ban ember és természet paradox ellentétét nem csupán a hattyúk szimbóluma, hanem a vers egésze közvetíti. Megjelenik egy helyzet, a költő ismételt találkozása a hófehér hattyúkkal az alkonyatban. A találkozás ábrázolásával azonban jóval többet fejez ki a költő, mint egy nem szimbolista vers esetén. Ábrázolás és kifejezés között nő a távolság; ez a tulajdonság a Yeatsben élő dualitás megjelenése a művészet formanyelvén. A valóságos, mélyen levő összetettség nem hozható felszínre másképp, mint egy viszonylag homogén, a külvilággal elfogadtatható maszk alakjában, amely itt egy helyzet, egy élmény ábrázolása. A fiatal költő gondolatvilágának elemzése során szóltunk arról, hogy a yeatsi lírában a vers is maszk, az élmény maszkja, s nem kétséges, hogy ez azonos az irodalmi szimbólummal.

A szimbólumtól *(Hervadnak az ágak)* a szimbolikus jelentésű versegészhez *(A coole-i vadhattyúk)* érkeztünk Yeats szimbolizmusának fejlődését egyetlen képen keresztül vizsgálva. *Kép, metafora, szimbólum, mítosz* René Wellek és Austin Warren könyvében az egyik fejezetcím.[18] Yeats hattyúinak figyelemmel kísérése során szintén a

[17] R. ELLMANN: *i. m.*, 253.

[18] RENÉ WELLEK—AUSTIN WARREN: *Theory of Literature.* Harcourt, Brace and World, Inc., New York, 1956.

mítoszhoz jutunk. Az eredetileg politikai költeménynek szánt[19] *Léda és a hattyú (Leda and the Swan)* az egyénileg felfogott görög mitológiai esemény mitikus-szimbolikus megjelenítése. Yeats mítoszkereső szenvedélye költészetének kezdetétől érzékelhető. A XX. században már nincsenek élő mítoszok, a századeleji költészet kiemelkedő sajátsága azonban a mítoszkeresés. Összefügg ez a modern kor emberének talajvesztésével, a költők individuális elszigeteltségével. A mítoszban való feloldódás a modern költő kísérlete arra, hogy művészetét közösségivé tegye.[20] Yeats az európai kulturális egység híve volt, s ebből következően a különböző népek mítoszaiban a közöset kereste, és saját mondanivalója szempontjából építette be költészetébe.

A *Léda és a hattyú* egy híres Michelangelo-festményen is látható mitológiai eseményt tesz tárgyává: Zeusz hattyú alakjában csábítja el Lédát. Isten és ember jelentőségteljes találkozásának pillanatát ragadta meg Michelangelo ábrázolása, Yeats versében pedig a mítosz a költő egyéni látásmódjával gazdagodva számos új jelentést is hordoz. Szokatlan drámaiság feszül ebben a szonettben.[21] A lányt magához vonó hattyút festi az oktáv első része, majd Léda testén keresztül érzékeljük a hattyú hirtelen leszállásának további következményeit. (2. vsz.) A vers drámai „tetőpontja" a hatos első része, amely két és fél sorba sűríti a szenvedély szülte aktus történelmi következményeit, a személyes tett és az egyetemes folyamat közötti kapcsolatot:

Egy lágyék-borzongás okozta vert
falak omlását, tornyokét, tetőkét,
s Agamemnon halálát.
(ford. Görgey Gábor)
A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

A szonett kétkedő kérdéssel fejeződik be, válasz nélkül: volt-e vajon eredménye isten és ember egyesülésének, továbbadta-e Léda „erő" és „tudás" egységét az utódoknak? R. Ellmann írja,[22] hogy erre az egységre kérdez rá Yeatsnek szinte minden költeménye, s költészetéből az a válasz adódik, hogy maradéktalan egységük sosem valósul meg. Az életművében számos változatban élő, de lényegében mindig ugyanazt kifejező kettősség összebékíthetőségére kérdez Yeats, s a kérdés mögött ott találjuk az egész vers vibráló feszültségét.

„Egy gyors ütés!" („A sudden blow") — csapódnak be hirtelen az első szavak, a mitológiai történet néhány perc alatt játszódik le. Ebben a rövid, időbeli történésben azonban Yeats az időtlent képes megragadni; a közösülés pillanatában a folyamatot, a történelmet. A nyelvi oldal vizsgálata is bizonyítja, hogy a vers tele van mozgással, az igealakok mellett mozgást jelentő főnevek (pl. legélesebben az első sorban), a folyamatos melléknévi igenevek mellett a legalább olyan mennyiségben előforduló befejezett mellék-

[19] R. COWELL: *i. m.*, 84.
[20] WELLEK—WARREN: *i. m.*, 192.
[21] vö. R. COWELL: *i. m.*, 83.
[22] R. ELLMANN: *i. m.*, X.

névi igenevek együttese az időbeli és az időtlen, a véges és a végtelen egységének nyelvi kifejezése. Yeats az idő végtelenjéből ragadta ki azt a pillanatot, amikor szerinte egy új éra született, a homéroszi Görögország, amelynek történelmi ciklusa a mi, Krisztus születésével kezdődő keresztény civilizációnkat előzte meg. Ahogy *A második eljövetel* utolsó sorában ott érezhettük az állatiság és az isteni zavaró együttesét, a *Léda és a hattyú* madara sem mentes ettől a kettősségtől. Parkinson utal[23] az *Ezerkilencszáztizenkilenc (Nineteen Hundred and Nineteen)* című vers kapcsán arra, hogy Yeats költészetében a hattyú a lélek szimbóluma is. Nem lélekként, de titokzatos, ember fölött álló lényeknek ismertük meg a hattyúkat *A coole-i vadhattyúk* soraiban is. A Lédát megejtő hattyú isten és állat egyszerre, „Az ég nyers vére" („the brute blood of the air") kép tömören utal állati durvaságára és légiességére, s a kettőt a birtokviszony abroncsával kapcsolja össze. Isten és természet (állat) egységének is felfoghatjuk[24] a hattyú lényét, s megtestesítője még szellem és test egységének is – erre utal számunkra a „tollas test malasztját" („feathered glory") kifejezés, amelyben az elvont és konkrét főnevek szorosan összekapcsolódnak. Isten és ember találkozása megfelel az időbeli és az időtlen találkozásának. A következmény kétséges („erőt s tudást kapott-e" – „Did she put on his knowledge with his power"), vajon egységbe hozható az emberben létező isteni és állati, szellemi és testi, s a még többféleképpen megfogalmazható ellentmondás?

A személyes és a közösségi is egymásba folyik ebben a versben, hiszen a nemi aktus (a személyes) a közösséggel történő történelmi folyamathoz, az egyetemes aktushoz vezet. A harmadik versszakban a pillanatnyi hirtelen átlép az időtlenbe („okozta vert falak omlását" –' „Engenders there the broken walls"), a fogamzás pedig hirtelen a halálba vált („s Agamemnon halálát" – „and Agamemnon dead"). Ennek a feszültséggel teli ellentmondásnak szintén kettősség van a mélyén: a születés halált, pusztulást is magában hordoz. A versben új történelmi kor születik, amelynek első fázisa nagyméretű világégés és halál. *A második eljövetel*ben „vérszutykos ár csatangol" („The bood-dimmed tide is loosed") volt az új korszak nyitánya.

A szonettben a figyelem legalább annyira terelődik Lédára is, mint a hattyúra. Alávetett az ember (Léda) szerepe az isten erejéhez képest, ugyanakkor ő hajtja tovább tettével a történelem kerekét, hiszen az egyesülésből megszületik Helené, megindul a trójai háború, s ezzel egy új korszak. Az egyes ember tettének következményei messze kisugároznak anélkül, hogy neki ebben továbbra is szerepe lenne. Az ember egyszerre alakítója és alávetettje a történelemnek.

Kétségtelen, hogy a „hattyú" szimbóluma ebben a műben a leggazdagabb, s hogy „az egész vers egyetlen szimbólum", szintén ebben mutatható ki leginkább. Egy mítosz újjáélesztésében, új egyéni tartalommal való megtöltésében (miközben a régi jelentést is megőrizte) a szimbolizmus a csúcspontra jutott. A *Léda és a hattyú* a szimbolizmus magasrendű formanyelvén képes összekapcsolni a legegyénibb gondolatokat és érzéseket a közösségi szemléletet tükröző mítosszal, amely egységre mint modern költő Yeats mindvégig törekedett.

Yeats szimbolizmusa egyenesen nőtt ki a költő gondolat- és élményvilágából. Azért fogott tollat, hogy egy szimbólum, egész vers vagy egy mítosz érzékletes megjelenítésén

[23] T. PARKINSON: *i. m.*, 132.
[24] LOUIS MacNEICE: *The Poetry of W. B. Yeats.* Faber and Faber, London, 1967, 129.

keresztül sugallja azt, ami az álarc mögött van, az egyéniség legmélyebb bonyolultságait. Az egyénin túl, illetve az egyéniben feloldva azonban „az egyetemest, a költő egyéniségén túlhaladót, az érzéki látszat mögötti eszmei lényeget"[25] fejezte ki Yeats, hiszen a *Léda és a hattyú* szemnek és érzékeknek szóló ábrázolásában összebékített kettősségek élménye nemcsak a költő individuális problémája, hanem a XX. századi valóság egyetemes gondja. Minél mélyebben érzékelte ezt a költő, annál szimbolikusabbá vált a maszk. *A coole-i vadhattyúk* és a *Léda és a hattyú* szimbóluma feloldás is; a költő fölébe emelkedik a valóság más eszközökkel megoldhatatlannak látszó ellentmondásainak.

Yeats esszéiben találunk a szimbolizmusról szóló okfejtéseket, amelyek saját művészetét is magyarázzák. Blake költészetével kapcsolatban például „reveláció"-nak nevezte a szimbólumot.[26] Másutt azt írja, hogy az ő korában a művészi kifejezésmód egyetlen lehetséges kiteljesedése a szimbolizmus, mert egyedül ez az irányzat képes újat mondani.[27] Valóban, a szimbolizmus hatása máig tart, hiszen legnagyobb művészei (Yeats, Ady, Baudelaire, Rilke, Blok és mások) verseikben addig ismeretlen csúcsokig fokozták a líra műfaji sajátosságaiban rejlő láttató-sejtető erőt. A versegész látomásos-szimbolikus sugárzása, a köznapi szituáció és a gondolati síkok egymásba játszása, s az, hogy egy olyan nagy szimbolista vers, mint a *Léda és a hattyú* az emberi lét egészéről tud vallani, az említett költőknél hasonlóan megtalálható. Ady Endre *Az ős kaján*[28] című versében a megkettőződött én kel birokra önmagával, miközben egymást váltja a jelen idő és az időtlenség. A századforduló és a XX. század eleji időszak terméke ez a fajta szimbolizmus, amelynek mindent-sejtetését azonban csak a legnagyobb művészek tudták megvalósítani. A mindennapok szintjén túlságosan összekeveredő szálak úgy szövődnek ezekbe a versekbe, hogy én és egyetemes viszonyát formába zárva egyben ki is simuljanak.

Blake-ben tisztelte Yeats a nagy szimbolista elődöt. A romantikusokat megelőző festő-költőt valóban ez az irányzat tekintheti elődjének. Az angol ipari forradalom előretörése teremtett Blake számára a századforduló költőiéihez hasonló élményeket; az egyén elmagányosodását, elbizonytalanodását, realitás és képzelet egymástól való elszakadását. Blake elszigetelt jelenség, költő utódaira kevéssé hatott, követői nem voltak. Bizonyos módosulásokkal ugyanez mondható el Yeatsről és Adyról is. Nem lett mása az ő egyedi hangjuknak, egyéni élményeik s az egyetemes kérdések egymásba fonódó verssé emelése nem ismétlődött meg ilyen módon utánuk.

A szimbolisták mítoszteremtő filozofikus költők, a felszín mögötti titokzatos lényeg izgatja őket. A szimbolista vers maga is kettősség: érzékletesen, szimbólumokkal, magával az egész verssel az érzések bonyolultságát, a gondolati síkra áttevődött élményt ragadja meg. Yeats szimbolista korszaka tele van tépelődéssel. A korszak lírájában a témák egybefolynak, egyre inkább „mindenről" szól az egyes vers, nem ritkák a hosszú, sokszor párbeszédes művek.

Yeats költészetét értékelve az angolszász kritika ma már egyértelműen a legnagyobbak között tartja számon a költőt. Korának méltó krónikása volt, akinek művében egymás mellett él az ír nacionalista romantika, a századvégies esztétizálás, a szimbolista sejtetés és az ideológiai útkeresés.

[25] KOMLÓS ALADÁR: *A szimbolizmus.* Gondolat, Budapest, 1965, 39.
[26] YEATS: *Essays and Introductions,* 116.
[27] Uo., 187.
[28] *Ady Endre összes versei.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1967, 111.

Szatirikus irodalom a huszadik század első harmadának Kelet-Közép-Európájában[1]

SZABÓ JÁNOS

A szatíra létrejöttéhez az objektív alapot a valóság komikus ellentmondásai szolgáltatják. Közismert, hogy az emberiség fejlődése ellentmondásokon keresztül valósul meg, melyek a nagy történelmi változások idején kulminálnak. A közvetlenül társadalmi és politikai jellegű és a hozzájuk dialektikusan kapcsolódó egyéb ellentmondások megteremtik azt a szituációt, amelyet Marx 1844-ben *A hegeli jogfilozófia bírálatához* című munkájának bevezetésében kora németországi viszonyaira utalva így jellemez:

> A történelem alapos és sok fázison megy át, amikor egy régi formát sírba tesz. Egy világtörténelmi forma utolsó fázisa a komédiája. Görögország isteneinek, akik egyszer már halálos sebet kaptak Aiszkhülosz *Leláncolt Prométheusz*ában, még egyszer meg kellett halniuk Lukiánosz *Beszélgetései*ben. Miért halad így a történelem? Hogy az emberiség *derűsen váljék meg múltjától.*[2]

Bizonyára nem véletlen, hogy Marx filozófiai ellenpólusának, Kierkegaardnak ugyancsak az 1840-es évek elején keletkezett *Vagy — vagy* című írásában ez az aforizma szerepel:

> Valami csodálatos dolog történt velem. A hetedik mennyországban éreztem magam. Ott ült az istenek gyülekezete. Különös kegy folytán elmondhattam egy kívánságomat. (. . .) Egy pillanatra zavarba jöttem, s aztán így szóltam az istenekhez: Tisztelt kortársak, azt az egy dolgot választom, hogy mindig velem legyen a *nevetés.*[3]

A marxi és kierkegaardi megállapítással egy időben íródtak Gogol alábbi *A revizor*ra vonatkozó sorai:

> Miért is szorítja össze szívemet a bánat? Senki nem vette észre, hogy darabomnak van becsületes szereplője is. (. . .) Ez a becsületes, nemes lelkű személy a *nevetés.*[4]

[1] A dolgozat a *Karl Kraus, a szatirikus* című kandidátusi értekezés első fejezetének része.

[2] KARL MARX: *A hegeli jogfilozófia bírálatához.* Bevezetés. In: MARX—ENGELS: *Művei.* 1. kötet. Bp., 1957. 381 k. (Az én kiemelésem. — Sz. J.)

[3] SØREN KIERKEGAARD: *Vagy — Vagy.* Bp., 1978, 59. (Az én kiemelésem. — Sz. J.)

[4] Idézi: MIHAIL BAHTYIN: *A szó esztétikája.* Bp., 1976., 359.

A három kijelentést a nagy változás, az 1848-as forradalmak közeledtét jelző helyzet, „bizonyos karneváli tudat"[5] kialakulása köti össze. Három, gyökeresen különböző érdeklődésű és beállítottságú gondolkodó vallja bennük egybehangzóan, hogy a nevetés az adekvát reakció az adott történelmi körülmények között, amikor már nyilvánvaló, hogy valamely régi alakulat vereséget szenved, önellentmondásai a végsőkig kiéleződnek, de még makacsul tartja magát, próbálja meggátolni, vagy legalábbis elodázni, hogy győzedelmeskedjék az új.

Az ilyen szituáció mind a szatíra létrejöttének, mind a közönség általi fogadtatásának kedvez. Az 1848-at megelőző két évtizedben számos szatirikus alkotás született, többek között német (Heinrich Heine, Georg Weerth, Ferdinand Freiligrath, Karl Gutzkow, Georg Büchner, Ludwig Börne) és osztrák szerzők (Anastasius Grün, Karl Beck, Nikolaus Lenau, Johann Nestroy, Ferdinand Raimund) tollából, továbbá olyan kelet-közép-európai íróktól, mint a magyar Petőfi Sándor, a cseh Karel Havlíček-Borovský, a szerb Jovan Storija Popović és Branko Radičević. Számos további példával igazolható, hogy a történelmi fejlődés metszéspontjaiban exponáltan kialakul és maradandó irodalmi és történelmi értékeket hoz létre a szatíra, mint például a római birodalom szétesésének időszakában, az olasz korai reneszánszban, a XVII. század második felének Franciaországában, az angol és a francia felvilágosodás idején, valamint az 1860-as évek forradalmi helyzetű Oroszországában.[6] Eklatáns példája annak, hogy nem szükségszerűen a változás előtt élénkül meg a szatíra, a Nagy Októberi Szocialista Forradalom győzelme utáni tíz-tizenegy év rendkívüli gazdagságú szatirikus irodalma.[7]

A szatíra létrejöttének kedvező kulminációs időszak volt az Osztrák—Magyar Monarchia utolsó két évtizede, melyet a közelgő bomlás előérzete, a nemzetiségi kérdés mind nyilvánvalóbb megoldatlansága és a belső ellentmondások sokasága jellemzett.[8] A szituáció hasonló vagy sokszor azonos reakciókat váltott ki egy, a századforduló táján beérő, elsősorban a hetvenes, nyolcvanas években született írókat magába foglaló generációnak a Monarchiában és annak közvetlen vonzáskörében, Kelet-Közép-Európában élő tagjaiban: elégedetlenkedtek, felháborodtak és szatirikus művekben juttatták kifejezésre ezeket az érzéseket. A hasonlóságok és egybeesések jellege és nagy száma arra utal, hogy egységként vizsgálható *kelet-közép-európai szatirikus áramlat* meglétéről beszélhetünk. A rokonság fő aspektusait Szabolcsi Miklós *A történeti módszerek megújulása és a kompa-*

[5] BAHTYIN: *i. m.*, 347.

[6] Az említett korszakok jelentős szatirikusai voltak többek között: Petronius, Persius, Juvenalis, Martialis; Dante, Petrarca, Boccaccio; Molière, Boileau, La Fontaine; Swift, Dryden, Poe; Voltaire, Diderot, Rousseau; Szaltikov-Scsedrin, Goncsarov, Nyekraszov és az *Iszkra* költői.

[7] A cári Oroszország utolsó évtizedeiben, úgy látszik, nem volt meg a társadalmi-történelmi alapja a szatirikus ábrázolási mód létrejöttének. Egyrészt mert az állam még az áttételes kritikától is tartott, másrészt mert a forradalmi erőknek már nem áttételes kritikára, hanem direkt mozgósításra volt szükségük. A forradalom győzelme után azonban, amikor a régi tendenciák még minden erejükkel igyekeztek tartani magukat a kialakuló szocialista renddel szemben, az ebből adódó ellentmondásos helyzet oly kiváló írókat mozgósított szatíraírásra, mint Majakovszkij, Ehrenburg, Ilf és Petrov, Bednij, Olesa, Bulgakov, Siskov, Katajev, Alekszej Tolsztoj, Jevgenyij Svarc, Zoscsenko és mások. A fiatal szovjet államban kibontakozó szatirikus irodalomnak különös jelentőséget ad, ha összevetjük azokkal a praktikákkal, melyeket a szatirikus bírálattól tartó polgárság esztétikája alkalmazott a szatíra semlegesítésére.

[8] Az Osztrák—Magyar Monarchia utolsó két évtizedeinek ellentmondásaihoz l. HANÁK PÉTER: *Magyarország a Monarchiában.* Bp., 1975, 228—237.

ratisztika című tanulmányát követően az alábbi rétegek szerint csoportosítjuk: a mű tárgyköre, témaválasztása; „egyezményes jelek", jellegzetes sablonok, toposzok; hogyan „oldja meg", hogyan bonyolítja a szerző a választott témát; milyen műfaji, formai megoldást választ; a szerző világlátási, világszemléleti módja; a nyelv, a stílus rétege.[9]

***

Az első réteg az írások *tárgyköre, témaválasztása,* ami a jelen esetben meglehetősen egybefonódik az *„egyezményes jelek", jellegzetes sablonok, toposzok* kategóriájával. Tekintetbe véve, hogy a szatíra tárgyát nem közvetlenül a nagy ellentmondások képezik, nem meglepő, hogy átfogó társadalmi kérdések éppoly kevéssé állnak a szatirikusok figyelmének középpontjában, mint a napi politika. Mikszáth Kálmán (1847–1910) *Új Zrínyiász*a és Radoje Domanović (1873–1908) szerb szatirikus e művel csaknem egyidejűleg keletkezett *Kraljević Marko újra Szerbiában* című munkája ugyan megpróbálkozik a heroikus nemzeti hagyományok továbbvitelének kritikus vizsgálatával, elhangzik egy-egy csípős megjegyzés a „ruganyos léptek"-ről,[10] Jaroslav Hašek (1883–1924) egyszer még *Az állatok világa* címlapjára is kirakja egy szóvicc kíséretében Ferenc József képét,[11] de nem ez jellemzi a kor szatirikus irodalmát. Az ember és társadalom, ember és ember együttéléséből adódó kis, mindennapos, sokszor látszatra jelentéktelen konfliktusok, erkölcsi kérdések állnak az érdeklődés előterében, nagyrészt abban a vetületben, ahogyan ezt a városban élő polgár érzékeli.

Meghatározó szerepű ennek a városi polgárnak az életformájában a kávéház. Itt összpontosul, találkozik ez a világ, itt érvényesülhet egyszerre az elzárkózás és a közösségkeresés, a passzivitás és a cselekvés, itt jelentkeznek hol erőteljesen, hol kevésbé élesen az egyén különféle konfliktusai. A kávéházi társaságban – melynek sok tagjára jellemző a különböző nyelvű művekben eltérő írásmóddal, de azonos jelentéssel felbukkanó, ma már alig használt „smokk" szó – lehet értesülni a világ dolgairól: öltözködésbeli és szellemi divatokról, a hirtelen tért hódító sportról és a pszichoanalízisről vagy éppen a grafológiáról.[12] Szóba kerül mindaz, ami kellemetlenné teszi a polgár hétköznapjait: a közlekedés, a telefon, a megélhetési nehézségek, a méltatlan gazdasági különbségek, a korrupció, a nepotizmus, a bürokrácia, amely már az emberi szokásokat, érzelmeket is áthatja, sőt alkalmasint teljesen befolyása alá vonja, mint például Franz Kafka (1883–1924) *Átváltozás*ának és Joseph Roth (1894–1938) *Radetzky-induió*jának otthon is egyenruhát hordó, merev viselkedésű apafiguráinál. Nem tudnak szó nélkül elmenni a

[9] Vö. SZABOLCSI MIKLÓS: *A történeti módszerek megújulása és a komparatisztika.* Helikon, XXIII (1977), 3, 350 k.

[10] Ferenc József járásmódjára utaló korabeli újságsablon.

[11] Vö. GUSTAV JANOUCH: *A nevető bíró.* Bp., 1971, 92.

[12] Néha ugyanazok az emberek fordulnak meg a különböző városok kávéházaiban. Karinthy rövid, szokatlanul erőteljes írásban leplezi le a pesti kávéházban felbukkanó Schermann grafológust (KARINTHY FRIGYES: *Görbe tükör.* Bp., 1975, 705–707), Karl Krausnak viszont rokonszenves a grafológus ténykedése, mert azt mondja, amit ő hallani szeretne magáról. Jellemző mindenesetre, hogy Karinthy éles hangú tárcája végét viccelődéssé enyhíti, Kraus Schermann-tiszteletéről viszont nem lapjából, a *Die Fackel*ből, hanem a Sidonie Nádhernýnek írott levelekből értesülünk.

szatirikusok az elöregedett, teljesen alkalmatlanná váló igazságszolgáltatás mellett, mely képes arra, hogy egy rosszul értelmezett irat nyomán kandúr helyett embert pusztítson el,[13] hogy bíróság elé állítsa és – Bosznia–Hercegovina „civilizálása" jegyében – húsz évre ítélje a termést megdézsmáló borzot, amint a boszniai Petar Kočić (1887–1916) *A borz a bíróság előtt* című jelenetéből megtudhatjuk. Kafka *Per*ében éppúgy jelentős szerep jut a joggyakorlat bírálatának, mint Hašek *Švejk*jében, Miroslav Krleža (szül.: 1893) regényeiben, Branislav Nušić (1859–1938) bírósági komédiáiban és Karl Kraus (1874–1936) *Erkölcs és bűnözés* című cikkgyűjteményében. Természetesen a Monarchia legtipikusabb intézménye, „dísze", a hadsereg sem maradhat említetlenül. Nemcsak a rendszerét saját bőrükön tapasztalók leplezik le megvetően, mint Hašek, Krleža, Robert Musil (1880–1944) vagy magyar nyelvű novelláiban a Gyulán hadnagyoskodó erdélyi román Liviu Rebreanu (1885–1944), hanem a kívülállók, esetenként még az oly békés Karinthy Frigyes (1887–1938) is.

Gyakran kikelnek a szatirikusok az intézményesített véleményformálás különböző válfajai, az iskola, az újság és a reklám ellen. Hašek a képmutatás sok példáját fedezi fel már az iskolában (többek között Herman tiszteles úr gázkitörésekkel fűszerezett vallásóráin), és Karinthy általában idillinek ismert *Tanár úr kérem*ébe is beférkőzik a felismerés: a háborús mentalitás a gyermek képzeletvilágát is megfertőzi.[14] Erőteljes bírálatban részesülnek az újságok. Kraus fő ellenségének a zsurnalisztákat tartja, Karinthy egyik példázatában „az Poeta" fejének szétnyomtatásával keletkezik az újság;[15] Švejk az egyik lapot nemes egyszerűséggel „ringyócská"-nak nevezi;[16] a szerb Stevan Sremac (1855–1906) *A politikai mártír* című elbeszélésének hőse, aki két évet ült sikkasztásért, kiszabadulása után – pártjának hatalomra kerülését meglovagolva – karriert csinál, de újsághoz még ő sem hajlandó menni. E korban kezd tömegméretekben hatni a reklám. Karl Kraus több ízben háborog a hajnövesztőszert reklámozó Csillag Annán,[17] a lengyel Bruno Schulz (1892–1942) viszont éppen erről a hirdetésről ismeri fel, hogy az előtte fekvő néhány gyűrött lap nem más, mint a Könyvek Könyve (az Autentikum, amelynek meglelésére valamennyi író vágyakozik).[18]

Ha az élet apró jelenségeire koncentrálnak is ezek a szatirikusok, természetesen foglalkoztatja őket a kérdés, merre halad a kor, és miért halad így. Magyarázatkereséskor rendszerint nem társadalmi-gazdasági jellegű összefüggésekhez fordulnak, hanem olyanokhoz, mint a technika fejlődése vagy a nőkérdés. Arthur Schnitzlerről (1862–1931) írja

[13] *Balszerencsés történet egy kandúrról.* In: JAROSLAV HAŠEK: *Az elhagyott latrinán.* Bp., 1969, 214–218.

[14] A *Reggel hétkor* című írás hőse, Bauer, a kisdiák a naponta hallott kifejezéseket ismétli félálomban: „Igenis, az intőkonferencia ott ül már Szerbia határán, és tanácskoznak. Még csak a hadvezért várják, és a csatát azonnal megkezdik." Sajnos, Karinthy *Összegyűjtött műve*inek a *Tanár úr kérem*et közlő kötete (KARINTHY FRIGYES: *Heuréka.* Bp., 1975) egy ügyetlenül kozmetikázott későbbi változatot vett át, amelyben a kisfiú Magyarország helyett Norvégiát, Szerbia helyett Dániát, a Duna helyett Balti-tengert mond stb.

[15] Az Könyvnyomó, az Király, az Poéta, vagyis Újságh-iró. In: KARINTHY FRIGYES: *Görbe tükör,* 300–302.

[16] JAROSLAV HAŠEK: *Švejk.* Bratislava, 1956, 1. köt. 39.

[17] Például: *Die Fackel,* 79. szám (1901), 19; 98. szám (1902), 2; 118. szám (1902), 14.

[18] BRUNO SCHULZ: *Apám tűzoltó lesz.* Bp., 1969, 91.

egyik méltatója, hogy számára az egyetlen szociális probléma a férfi—nő kérdés. Nemcsak Schnitzlerre érvényes ez, a weiningeri—strindbergi divat nyomán az egész kelet-közép-európai irodalom ebben a kettőségben keresi a bölcsek kövét; vagy úgy, hogy istenítik, a természet abszolút megvalósulásának tekintik a nőt, mint Kraus és barátja, Peter Altenberg (1859—1919), aki a legutolsó prostituáltban is istennőt lát; vagy pedig úgy, hogy a férfi által megtestesített szellemmel szemben álló rosszat látják benne, a csábítót, mint Hašek, Kafka, Krleža, a trieszti olasz Italo Svevo (1861—1928) és Karinthy, aki a társadalom minden negatívumát képes belesűríteni nőfiguráiba: a *Holnap reggel* Ember Sándora pusztító repülőgépét is a nő kedvéért készíti.

***

Ha pillanatnyi helyzetük, szubjektív hozzáállásuk következtében a divatos korabeli alternatíváknak hol az egyik, hol a másik oldalán látjuk is a szatirikusokat, megfigyelhető, hogy függetlenül földrajzi és társadalmi helyzetüktől lényegében ugyanazok a gondok foglalkoztatják őket. Véleményüket mindig nagyfokú szubjektivitás, élénk érzelmi színezet hatja át, az indignáció akkor is jelen van írásaikban, ha — Kafka vagy Karinthy módjára — igyekeznek is gondosan rejtegetni. Ez pedig már a kelet-közép-európai szatirikus áramlat rokonságának következő rétege, az, *hogyan oldják meg, hogyan bonyolítják* az írók választott témáikat.

Jobbára egy-egy anekdota alapú történetet dolgoznak fel, s ezek nem tűrnek hosszú bonyolítást. Nem terjedelmes-terjengős, objektivitásra törekvő mesélés tölti meg tehát írásaikat, hanem a kiinduló helyzetre és az azzal szorosan összekapcsolódó kérdésekre reagálnak. A szatíra hagyományos eljárásmódját követve persze nem fejezik ki egészen nyíltan, mivel elégedetlenek, ám az olvasónak nem szükséges nagy fantázia kijelentéseik dekódolásához. Amikor Radoje Domanović *Stradiją*t mond (Bogdánfi Sándor magyarításában: *Kínlódia*), a kortárs olvasó nagyon jól tudja, hogy az író Szerbiára gondol. Amikor Kafka ma ijesztőnek, fantasztikusnak tűnő helyszíneivel találkoztak barátai, könnyen felismerték a prágai valóság jegyeit és — ezért! — harsányan nevettek rajtuk. Hašek tárcájának egymást felnyársaltató két római besúgóján mindenki az otthoni besúgókat értette. Az a valósagos állatkultusz, amely ezt az irodalmat jellemezte (elsősorban a kutya játszott szinte minden szatirikusnál jelentős szerepet), nyilvánvalóan az emberkultuszt, a humanitást volt hivatva hiányolni.

A szubjektivitás közvetlen jelentkezésének enyhítésére, az írás hatásfokának növelésére — a szatíra hagyományainak megfelelően — gyakran alkalmaznak munkáikban a kelet-közép-európai szatirikusok „persona"-t, azaz olyan figurát, akinek mintegy kötelessége kívülről, kritikusan, másképp látni a műben ábrázolt mindennapi valóságot. Karinthy és a szlovén Ivan Cankar (1876—1918) sokszor nézeti gyermekkel a világot, Karel Čapek (1890—1938) és Karinthy ősemberrel, Kafka és Domanović látszólag semleges utazóval, söt — ismét csak Karinthy Frigyesnél — még minden utazási szatírák nagy őse, Gulliver is megjelenik.

***

A kelet-közép-európai szatirikusoknál *műfaji közösség* is megfigyelhető. Az összetartozásnak ez a következő rétege mindenekelőtt a rövid műfajok kedvelésében jelentkezik és olyan méreteket ölt, hogy az áramlat legtöbb alkotóját, például Cankart, Hašeket, Karinthyt, Kraust és Nušićot szokás erőinek elaprózásával vádolni. A szatirikus feszültség, melyet hosszú távon nehéz fenntartani (ami a komikum hirtelen feltáruló, eruptív jellegéből következik), könnyen megőrizhető a néhány oldalnyi, újságban elhelyezhető írásokban. A sajtó e korszakbeli rendkívüli fellendülése, valamint az ehhez kapcsolódó felismerés, hogy az olvasónak nem csupán objektív információt, hanem szubjektív, jól megragadható, figyelemfelkeltő írásokat is kell adni, megkövetelte, hogy számolatlanul készüljenek az ezt az igényt kielégítő *tárcák*. Az általános színvonal igen alacsony volt, a kor kiemelkedő íróinak azonban sikerült jelentőset létrehozniuk ebben a műfajban is, annál inkább, mivel a tárca hallatlanul képlékeny: több tucatnyi válfaja van. A konkrét körülmények és az írói érdeklődés függvénye, s korántsem érdektelen, hogy aztán az esszé, az aforizma, a rövid jelenet, a dialógus, a glossza, a kroki, a novella és társaik közül melyiket választja a szatirikus. Mélységesen jellemző például, hogy míg a bécsi büntető szatirikus, Karl Kraus kedvenc műfaja a glossza, addig a sok kő között őrlődő, kompromisszumokkal teli Budapesten élő Karinthy Frigyes, a nevető szatíra klasszikus képviselője az újra meg újra kibukkanó kritikai intenciót humoreszkekbe próbálja rejtegetni, és a szatirikus szükségszerű kíméletlenségét az alábbi, mindmáig sokszor félreértett eufemisztikus mondattal magyarázza: „Humorban nem ismerek tréfát".

***

Az írói rokonság további rétegeként — Szabolcsi Miklós kategorizálását követve — azt a *világlátási, világszemléleti mód*ot kell megvizsgálnunk, melyből kiindulva létrejönnek a szatirikus művek. A környező világgal szemben érzett „Haßliebe" meghatározó jelentőségű az íróknál: gyűlölik, mert látják, hogy hibás, nem megfelelő, de szeretik is, érzik, hogy többé-kevésbé maguk is hozzá tartoznak. Sem beilleszkedni nem tudnak közvetlen környezetükbe, sem végérvényesen kitörni belőle. Kraus szívesen otthagyná Bécset Berlin kedvéért, Karinthy Budapestet Bécsért, de nem szánják rá magukat. Kafka prágai, Svevo trieszti kishivatalnok marad, akiről csak néhány beavatott tudja, valójában kicsoda, Schulzról, a drahovicsi gimnázium rajztanáráról pedig jószerivel senki. Hašek örökös vándorlásai is csupán külsődleges és sikertelen kitörési kísérletek. Szinte anekdotába illő, ahogy soha nincs pénzük ezeknek a kritikai szemléletmódjukhoz elengedhetetlen távolságtartást bohémságnak álcázó íróknak (Altenberg, Hašek, Karinthy), és hogy sokan közülük képtelenek rászánni magukat a házasságra, ám ugyanakkor ebbe sem tudnak teljesen beletörődni (Kraus, Altenberg, Kafka, Schulz, Cankar), aki viszont megházasodik, annak a házasság intézményével gyűlik meg a baja (Hašek, Karinthy).

Ez a személyes életükben megmutatkozó tanácstalanság, egyfajta élhetetlenségi komplexus, a választásra való képtelenség egész írói szemléletmódjukat meghatározza. Bármennyire ostorozzák is a környező világot, mást igazából nem tudnak a helyébe képzelni. Látják az igazságtalanságokat, érzik a kizsákmányolás, elnyomás meglétét, de föl sem merül bennük, hogy következetesen fel kellene lépni ellene. Pedig mindnyájuknak van valamiféle szorosabb-lazább kapcsolata a korabeli haladó nézetekkel: Kafkától Karinthyn át Nušićig foglalkoztatják őket a szocialista eszmék, Cankar még a szlovén

szocialista pártba is belép, Hašek és a szlovák Josef Gregor-Tajovský (1874–1940) radikális szemléletű lapokat szerkeszt; kissé mégis valamennyien úgy vannak az egyetlen lehetséges megoldást jelentő nézetekkel, mint Emilio Brentani, Svevo *A vénülés évei* című regényének hőse:

> Régebben szocialista eszmékkel kacérkodott, persze, a kisujját sem mozdította megvalósításuk érdekében. Milyen messze vannak most tőle![19]

Sőt annyira beletartoznak a bírált világba, hogy mikor az megszűnik, egyesek nem lelik helyüket. Radoje Domanović szatirikus korszakának végét jelenti, amikor megbukik a gyűlölt Obrenović-dinasztia, egyszerűen nem találja meg az új helyzetben a megfelelő tárgyat rendkívüli erejű szatirikus bírálatához. De Kraus és Karinthy is észrevehetően elveszti bírálatának táptalaját a monarchikus világ megszűntével.

Nem ritka a kelet-közép-európai szatirikusok műveiben, hogy a bemutatott események tragikus befejezéssel zárulnak. Rebreanu katonatörténetei – ahogy P. Sebők Anna meggyőzően állítja, mikszáthi mintára[20] – a kedélyes kezdés és a szatirikus középrész után rendszerint tragédiába torkollnak. A szörnyűségek Kafkánál, Hašeknél vagy éppen Karinthynál integráns részét képezik a valóságnak.[21] Nem egy említett írótól származhatna Schulz alábbi mondata:

> Apám összerázkódott, észrevette tévedését: nem, nem svájci sajt volt, hanem emberi agyvelő, szövevényes szerkezetű anatómiai preparátum.[22]

***

A századelő kelet-közép-európai szatirikusai közötti írói rokonság végső rétege a *nyelv*, a *stílus* vonatkozása. A műfaji hovatartozás eleve meghatározó: a terjedelmi korlátok által megkötött tárcában csakis a lényegre koncentráló, tömör, frappáns fogalmazásmódnak van helye. Szóvirágok, dekorációk, jelzőcsoportok itt nem alkalmazhatók. Némiképp ezeket helyettesítendő érzékenyen reagálnak a szatirikusok a nyelvi komikum lehetőségeire, olyannyira, hogy Nušićot, Karinthyt vagy Kraust nem minden ok nélkül vádolják kritikusai a szójáték eltúlzott, sőt némelykor öncélú használatával.

Nem csekély figyelmet szentelnek a szatirikus írók a mindennapi nyelvhasználatnak. Szívesen viszik be az irodalomba a nyelv új elemeit, idézik vagy utánozzák például a nyakatekert hivatalos stílus egy-egy jellegzetességét. Hašek vagy Svevo valósághű nyelvezete máig bosszantja némely normatív gondolkodású méltatójukat, nem beszélve fordítóikról; és ismét csak a Bécs és Budapest közötti különbségekre – a kelet-közép-európai szatíra belső struktúrálódásának példájára – utal, hogy míg Karinthy Frigyes a paródia (és nem csupán az irodalmi paródia) klasszikusa, addig Karl Kraus az idézésé.

[19] ITALO SVEVO: *A vénülés évei.* Bp., 1965, 41.

[20] P. SEBŐK ANNA: *Liviu Rebreanu magyarul írott novelláiról.* Filológiai Közlöny, XXII (1976), 3, 293–300.

[21] L. ehhez: JANOUCH: *i. m.,* 86 k. és SZABOLCSI MIKLÓS: *A clown mint a művész önarcképe.* Bp., 1974, 85 kk.

[22] SCHULZ: *i. m.,* 221.

Az egész áramlat alapvető intellektuális élménye a soknyelvű környezet, akárcsak, ha bevallják, ha nem, a Monarchia központjával, Béccsel való találkozás, valamint a rendszeres konfrontáció a „koiné"-val, ahogy Mátrai László találóan nevezi a monarchiabeli németet. Elemei hemzsegnek a pesti polgárság beszédében;[23] Hašek és Krleža katonaviselt figurái nem ritkán fordítják németre a szót, vagy kevernek német elemeket mondataikba.[24] A lengyel Schulz maga is megpróbálkozott az írással németül, akárcsak a román Rebreanu, aki fiatal korában magyarul is írt elbeszéléseket. Magától értetődő, hogy a nyelvi kérdés által legközvetlenebbül érintettek, a Monarchia német anyanyelvű írói különösen központi szerepet tulajdonítottak a nyelvnek, valóságos „nyelvi forradalmat"[25] hoztak létre, melynek egyik központi alakja éppen a szatirikus Karl Kraus.[26]

***

A kelet-közép-európai szatirikus áramlat léte szorosan kapcsolódott a kor történelmi-társadalmi realitásaihoz, ezért „virágkora" természetesen századunk első két évtizedére tehető, a fenti összefoglalás tényanyaga is nagyrészt ebből a korszakból (még pontosabban az I. világháború kitörése előtti szakaszból) származik. A Monarchia szétesése, a háború befejezte utáni gyökeresen új konstelláció érthető módon nem törölte el egy csapásra a közös írói mentalitást. A szatírára is vonatkozik, amit Karel Čapek 1932-ben így fogalmazott meg:

> Csak azt akarom mondani: az olyan országokban, amelyek valaha — mégha rossz — uralom alatt is összetartoztak, évszázadok múlva is találtok valami közös lelki vonást vagy ennek nyomait.[27]

Az alapvető újdonság abban állt, hogy most már lezárult egésszel, egy múlt világ totalitásával kellett szembenézni; nem lehetett a régi módon analizálni, hanem átfogó választ kellett adni arra a kérdésre, milyen volt egészében a század első két évtizede Kelet-Közép-Európában. Nagyszabású el- és leszámolások következtek azoknak az íróknak a tollából, akik szatirikus tehetségüket már a széthullás éveiben bizonyították. Ezek a művek jelentős terjedelmük ellenére sem tagadják meg a századunkbeli szatíra fő jellegzetességét, azt, hogy többnyire az újsághoz kötődik. Önmagukban megálló jelenetekből, csak lazán összefüggő képekből épülnek fel, nemritkán befejezetlenek, és ha szerzőjük leírja is a „Vége" szót, valójában ad infinitum folytathatók volnának.

Az emberiség végnapjai című monumentális drámájával Karl Kraus az első, aki megkísérli felmérni az egész elmúlt világot. Kritikai intencióját tekintve mélységesen

[23] Vö. *Johnson—Jeffries boksz-mérkőzés.* In: KARINTHY: *Görbe tükör,* 140—143. (Ez a sportesemény is tipikus korabeli műveltségélmény, Musil is említi *A tulajdonságok nélküli ember*ben.)

[24] Vö. többek között Vudriga híres kaj-horvát nyelvű lamentációjával. MIROSLAV KRLEŽA: *Az ész határán.* Bp., 1976, 257—304.

[25] GEORGE STEINER: *Egyre távolabb a szótól.* Bp., 1970, 15.

[26] Vö.: SZABÓ JÁNOS: *A nyelv szerepe Karl Krausnál és Karinthy Frigyesnél.* Filológiai Közlöny, XXIV (1978), 2, 195—210.

[27] KAREL ČAPEK: *A kétfejű sas nyomában.* Nyugat, 1932. II, 523.

rokon a krausi tragédiával Hašek *Švejk*je. Krleža a *Glembayak*ban ad szatirikus körképet a Monarchia világáról, ezen belül is elsősorban a horvát kisvárosi életről, Musil módszeresen építi fel *A tulajdonságok nélküli ember*t, az elmúlt világ átfogó képét. A *Zeno tudatát* író Italo Svevót sem véletlenül nevezi Claudio Magris — a kafkai *Kastély* hősének foglalkozására utalva — a világ földmérőjének, enciklopédistának. Ha az írásba, az emberi kultúra értékeibe való temetkezésben rokona is Svevónak, tőle eltérő módon keresi a szintézist Karinthy Frigyes: az ő *Nagy Enciklopédiá*ja az ideális nyelv megalkotására törekvő nyelvfilozófusokéhoz hasonló kísérlet a fogalmak tisztázására. Kosztolányi Dezső (1885—1936), akárcsak *Az emberiség végnapjai* utáni Kraus, egy adott nyelv — a magyar, illetve a német — csodálatos voltában és Shakespeare univerzális művészetében talált menedéket (Cankar is Shakespeare-fordító volt). Bruno Schulz — diametrális ellentétben az általa nagyra becsült Kafkával — a mitologikussá növelt Apához menekült. Joseph Roth számára a Ferenc József császár személyében konkretizálódó apafigura vált támasszá. Franz Werfel (1890—1945) és Stefan Zweig (1881—1942) posztmonarchikus írásaiban a múlt iránti nosztalgikus szeretet szinte teljesen háttérbe szorította a szatirikus hangokat. Egyes írók (például Rebreanu, Gregor-Tajovský és Cankar) a közelmúlt eseményeit is erősen a kialakult új helyzet követelményeiből kiindulva vizsgálták. Alig-alig akadt viszont a századelő szatirikus örökségének a monarchikus világ vonzáskörében élő vagy abból radikálisan kiszakadni óhajtó írói közül olyan, aki Karel Čapek szatirikus regényeihez és darabjaihoz mérhető hatékonysággal és nyíltsággal szembe tudott volna szállni a fasizmus őrületével; aki Gábor Andor (1884—1953) módjára megtalálta volna az utat az egyetlen lehetséges szövetségeshez, a munkásosztályhoz.

Helytelen volna túlzottan kitágítani az itt bemutatott kelet-közép-európai kontextus méreteit (már csak azért is, mert a szatíra csupán az egyik lehetséges írói reagálási mód volt),[28] mégis meg kell említeni, hogy többé-kevésbé ebből gyökerezik századunk közepén olyan, egymástól meglehetősen távol álló színpadi szerzők életműve, mint a groteszkké váló világot bemutató — a magyar olvasót gyakran Karinthy Frigyesre emlékeztető — Ionesco, az operett „monumentális idiotizmusát" kiforgató Gombrowicz (aki csaknem szó szerint elismétli a monarchikus operett nagy bírálójának, Karl Krausnak az érvelését), valamint a kispolgár operettidillé finomított, nyelvi klisékből felépülő világát „demaszkírozó" Ödön von Horváth. A kelet-közép-európai irodalmakban mindmáig megőrződött a századelő szatirikus hangvétele, amint ezt Moldova György anekdotákra épülő szatirikus története vagy a nem kevésbé kritikus szemléletű, de a valóságot sokszor poétikussá színező cseh Bohumil Hrabal hasonló terjedelmű és felépítésű tárcaelbeszélései példázzák. Ez a hagyomány kapcsol össze olyan, első tekintetre gyökeresen különböző színpadi műveket, mint az osztrák Helmut Qualtinger kabaretisztikusan polgárpukkasztó *Herr Karl*ját és honfitársa, Peter Handke harsányan közönségbecsmérlő darabjait. De még az 1978-as irodalmi Nobel-díjas, Isaac Bashevis Singer művein is érződik a kelet-közép-európai tradíció hatása.

[28] A szatirikus áramlat irodalomtörténeti helyének pontos meghatározásához valószínűleg figyelembe kell venni azt a gondolatot, amelyet — kissé sarkított formában — így fogalmaz meg Ady-esszéjében MIROSLAV KRLEŽA: „Három ingeniózus lírikus, három ember, három faj: az osztrák (katolikus) Rilke, a zsidó Kraus és a kálvinista magyar Ady a közép-európai tények ugyanazon állapotát differenciálják, három különböző módon". (Idézi: BÁNYAI JÁNOS *Adat Krleža Ady-értelmezéséhez.* Híd, XLII (1978), 12, 1498.)

Kétségtelen, hogy ennek a huszadik század első harmadában létrejött szatirikus áramlatnak a *teljes tudományos feltárása* hosszas kutatómunkát igényel. Elképzelhetetlen az érintett tucatnyi *nyelv és irodalom* alapos ismerőinek összefogása egyes életművek és alkotások közötti két- és többoldalú összehasonlítások nélkül. Alapos elemzés tárgyává kell tenni az áramlat legnagyobbjainak a munkásságát, esetleg annak a képzeletbeli spirálvonalnak a mentén, melyet az egy generációhoz tartozó pesti Karinthy, bécsi Kraus, prágai német Kafka és cseh Hašek, lengyel Schulz, szlovák Gregor-Tajovský, román Rebreanu, szerb Domanović, horvát Krleža, szlovén Cankar és olasz Svevo munkásságának földrajzi helye ad.

KÖZLEMÉNYEK

Jurij Davidovics Levin 60 éves

A magyar irodalomtörténészek közül sokan jól ismerik Jurij Davidovics Levin nevét, tudják, hogy a magyar russzisták oktató- és kutatómunkájában egyaránt szakirodalomként használt tanulmányok szerzője, az iskolát teremtő M. P. Alekszejev akadémikus tanítványa, a leningrádi akadémiai Puskin Ház Alekszejev vezette Kapcsolattörténeti Osztályának tudományos főmunkatársa, s hogy azok közé a szovjet tudósok közé tartozik, akik hosszú évek óta tanácsokkal, ötletekkel, anyaggal nyújtanak állandó segítséget magyarországi kollégáiknak. Ennek egyik jellemző példája, hogy amikor néhány éve turistaként nálunk járt, nem érte be az ilyenkor szokásos országnézéssel, hanem készséggel teljesítette kéréseinket: előadást tartott az MTA Irodalomtudományi Intézetében, konzultációkat biztosított az Orosz Filológiai Tanszék oktatóinak.

Jurij Davidovics Levin 1941-ben szerzett filológus diplomát a leningrádi egyetemen, majd — sok más nemzedéktársához hasonlóan — csak a háború, a frontszolgálat után térhetett vissza szakterületéhez. Tudományos tevékenysége a 40-es évek második felében bontakozott ki: széles körű munkásságának központi témája az orosz irodalom nyugat-európai kapcsolatainak, ezen belül elsősorban az angol irodalom oroszországi fogadtatásának vizsgálata. 1967-ben védte meg *Shakespeare az orosz irodalomban* c. hatalmas anyagot feltáró és elemző akadémiai doktori disszertációját. Szerzője a Shakespeare oroszországi fogadtatását bemutató nagy jelentőségű kiadvány több fejezetének[1] és Shakespeare orosz recepcióját tárgyaló részlettanulmányoknak (pl. *Shakespeare és Tolsztoj, Shakespeare és Dosztojevszkij*), amelyek közül néhány külföldi folyóiratokban (Oxford Slavonic Papers, Zeitschrift für Slawistik, Filológiai Közlöny) is napvilágot látott.[2] A Puskin Ház tanulmánykötet-sorozatában (amely a nyugat-európai irodalmak orosz fogadtatását irányzatonként tekinti át) minden kötetben megtalálható egy-egy értékes írása.[3]

A VII. Nemzetközi Szlavisztikai Kongresszuson nagy feltűnést keltett az előadása, amelyben Mickiewicz *Az ősök* c. műve korai, kiadatlanul maradt, az eredeti kézirat alapján készült orosz fordításának elemzésével első ízben tette hozzáférhetővé a lengyel kiadásokból mindmáig hiányzó sorokat; létezésükről addig csak kortársi visszaemlékezésekből és levelekből volt tudomásunk.[4]

[1] *Sekszpir i russzkaja kultura.* Szerkesztette M. P. Alekszejev. Moszkva—Leningrád, 1965.

[2] *Tolstoy, Shakespeare and Russian Writers of the 1860ies.* In: *Oxford Slavonic Papers,* 1968. New Series, vol. I.; *Dosztojevszkij i Sekszpir.* In: *Dosztojevszkij. Matyeriali i isszledovanyija.* Szerk. G. M. Fridlender, I. k. Leningrád, 1974.

[3] *Anglijszkaja proszvetyityelszkaja zsurnalisztyika v russzkoj lityerature XVIII veka.* In: *Epoha proszvescsenyija,* 1967.; *Anglijszkaja poezija i lityeratura russzkovo szentyimentalizma.* In: *Ot klasszicizma k romantyizmu,* 1970. *Prizsiznyennaja szlava Waltera Szkotta v Rosszii.* In: *Epoha romantyizma,* 1975. *Russzkij gamletyizm.* In: *Ot romantyizma k realizmu,* 1978. A sorozat Leningrádban jelent meg, M. P. Alekszejev szerkesztésében.

[4] *M. P. Vroncsenko i jevo perevodi iz Mickevicsa.* In: *Szlavjanszkije lityeraturi. VII Mezsdunarodnij Szjezd Szlavisztov. Dokladi szovjetszkoj gyelegacii.* Szerk. M. P. Alekszejev, D. P. Markov, A. N. Robinszon. Moszkva, 1973.

A kapcsolattörténeten belül Levin nagy figyelmet fordít az orosz műfordítás-elmélet és -történet kérdéseire,[5] s emellett maga is jelentős műfordítói tevékenységet folytat: több angol költő verseit ültette át oroszra, s rövidesen napvilágot lát sokéves munkával elkészített Ossian-fordítása, valamint *Ossian az orosz irodalomban* c. könyve.

Tevékenységének másik fontos területe a XIX. századi orosz irodalom jelenségeinek vizsgálata. Ezen belül különösen érdekesek Turgenyevvel kapcsolatos tanulmányai, közülük is elsősorban az az írása, amelyben közvetett bizonyítékok alapján bravúrosan rekonstruálja Turgenyev megvalósulatlan történelmiregény-tervének koncepcióját, a kor vitáihoz való kapcsolódását.[6] Levin munkáira (mint az Alekszejev-iskolára általában) a rendkívül széles körű, sokoldalú anyagfeltárás, az új adatok sokasága és az ezekből levont következtetések igen meggyőző alátámasztása jellemző. Minden tanulmányában új problémákat vet fel és old meg, s egyben rendkívül megbízható kiindulópontot nyújt a kérdések továbbgondolásához, a kutatás folytatásához.

Végül feltétlenül meg kell említenünk, hogy Ju. D. Levin számos rendkívül értékes kiadvány sajtó alá rendezésében és szerkesztésében vett részt — pl. szerkesztője a forradalmi demokrata M. L. Mihajlov (Petőfi első orosz fordítója) gyűjteményes kiadásának s szerzője a Mihajlov költészetét és fordításait értékelő átfogó bevezető tanulmánynak,[7] egyik szerkesztője az *Orosz írók a nyelvről, Orosz írók a fordításról*[8] c. köteteknek, a Puskin Ház több kiadványának,[9] Zsirmunszkij válogatott műveinek[10] — hogy csak a leglényegesebbeket soroljuk fel.

Mindazok nevében, akik Magyarországon írásai alapján vagy személyesen ismerik Jurij Davidovics Levint, köszöntjük őt 60. születésnapján, s szívből kívánjuk, hogy még hosszú éveken át folytassa eredményes munkásságát.

[5] *Ob isztoricseszkoj evoljucii principov perevoda.* In: *Mezsdunarodnije szvjazi russzkoj lityeraturi.* Szerk. M. P. Alekszejev, Moszkva—Leningrád, 1963; *Perevod i bityije lityeraturi.* In: *Voproszi lityeraturi,* 1979, 2. stb.

[6] *Nyeoszuscsesztvljonnij isztoricseszkij roman Turgenyeva.* In: *I. Sz. Turgenyev. Sztatyji i matyeriali.* Szerk. M. P. Alekszejev. Orjol, 1960.

[7] M. L. MIHAJLOV: *Szobranyjije sztyihotvorenyij.* Bibliotyeka poeta, Bolsaja szerija. Sajtó alá rendezte Ju. D. Levin. Leningrád, 1969.

[8] *Russzkie piszatyeli o jazike* (XVIII—XIX vv.). Szerk. B. V. Tomasevszkij és Ju. D. Levin., Leningrád, 1960; *Russzkije piszatyeli o perevogye.* Szerk. Ju. D. Levin és A. D. Fjodorov. Leningrád, 1960.

[9] Pl. az Alekszejev akadémikus 80. születésnapjára megjelentetett köteteknek: *Voproszi russzkoj kulturi na Zapagye;* szerk. Ju. D. Levin és K. J. Rovda. Leningrád, 1975; *Szravnyityeljnoje izucsenyije lityeratur.* Leningrád, 1976.

[10] V. M. ZSIRMUNSZKIJ: *Izbrannije trudi. Tyeorija lityeraturi. Poetyika. Sztyilisztyika.* Szerk. Ju. D. Levin és D. Sz. Lihacsov. Leningrád, 1977; *Bajron i Puskin.* Szerk. M. P. Alekszejev és Ju. D. Levin. Leningrád, 1978. *Szravnyityeljnoje lityeraturovegyenyije. Vosztok i Zapad.* Szerk. M. P. Alekszejev, Ju. D. Levin, B. N. Putyilov. Leningrád, 1979.

A világi monódia kezdetei

(Megjegyzések Falvy Zoltán *Összehasonlító zenei és művelődéstörténeti vizsgálatok a világi monódia első hangjegyes emlékei alapján* című doktori értekezéséhez)

SÜPEK OTTÓ

Azok a szellemi kutatóárkok, amelyeket mintegy másfélszáz éve, vagyis a romantika kora óta ásnak „Provánsz daltelt mezőin" — pontosabban: Okszitánia földjén — a trubadúrok művészetét kutatva, egyre több lelettel, egyre jobban láttatják annak az ideológiai építménynek alapjait, amely René Descartes racionalista idealizmusával tetőzve, a XI. század óta biztosított szállást a polgári életeszménynek a hűbéri világrend városfalain belül.

A trubadúrművészetnek tehát különleges történelmi szerepe van, mert hiszen zenével és költészettel, a költői szó és a zenei hang egybeillesztésével, azaz *érzékletes anyaggal* alapozta meg, s védte és magasította azt az *elvont eszmeiséget,* amelynek „causa finalis"-a, céloka, más szóval, mozgató lényege az emberi egyéniség; emelő ereje pedig az egyszerű egyéniség tökéletesedési folyamatának igénye, az időtlen távlatú abszolút Tökéletesség szakadatlan vonzása.

Ezt az emelkedő haladást, azaz a konkrét egyestől, az érző és gondolkodó „ego"-tól, a „cogito-tétel" énjétől, illetve a „Je pense, donc je suis" kétszer is kifejeződő individuumától az absztrakt általános felé való törekvést, vagy a teológia szavaival fogalmazva: a Testté lett Ige örök világossággal fényeskedő és örök nyugodalmú isteni városa, a „civitas Dei" felé való vándorlást René Descartes a következőképpen fogalmazza meg *Discours de la Méthode*-jában, „Módszertani értekezés"-ének IV. fejezetében; nyomban azután, hogy rögzítette azt a felismerését, miszerint lénye olyan szubsztancia, amelynek az a természete, hogy gondolkodik, s ezáltal függetlenedik minden anyagi dologtól: „Ezután arról elmélkedve, hogy kételkedem, tehát, hogy lényem nem egészen tökéletes — mert azt világosan láttam, hogy a megismerés nagyobb tökéletesség, mint a kételkedés — azt kérdeztem magamtól, hogyan jutottam el egy nálam tökéletesebb dolog gondolatára, s evidens módon felismertem, hogy az csak olyan természetű dologtól származhatik, amely valóban tökéletesebb nálam . . . A semmitől nem kaphattam ezt a képzetet, az nyilvánvaló volt; mivel pedig az, hogy a tökéletesebb a kevésbé tökéletesből következzék és tőle függjön, nem kisebb ellentmondás, mint az, hogy valami a semmiből származik, ennélfogva magamtól sem kaphattam ama képzetet. Így tehát csak az maradt hátra, hogy olyan természetű dolog helyezte belém, amely valóban tökéletesebb nálam, sőt amelyben megvan mindaz a tökéletesség, amelyről valami képzetem lehet, azaz, hogy egy szóval mondjam, amely Isten."

Szinte magától értetődik, hogy a polgári egyéniség így felfogott tökéletesedési folyamatának, önmegvalósítási szándékának kezdetén az eszmei lényeg érzékletes megnyilvánulási formája az ember legszubjektívebb érzése, s ezáltal tulajdonképpen az individuum szimbóluma, a szerelem, az „amor" lett; az az „amor spiritualis", amely félúton van a szentek istenszerelme, az „amor sanctus" és a pasztorálokban megjelenő, majd a perdita Manon Lescaut-val végsőt lobbanó testi szerelem, a meg is vásárolható „amor carnalis" között. Ez a szerelem tehát csak látszólag az egyén elemi ösztöne; lényegét tekintve a neoplatonista bölcselet termőtájáról való, s a kor sajátjaként mind a keresztény transzcendenciát, mind a zsidó misztikát, mind pedig az arab panteizmust kifejezheti. Ezáltal viszont lehetőséget nyújt az eredet-elméletek létrejöttéhez és máig tartó torzsalkodásához. Pedig a XI., XII. és XIII. század történelmének ismerete, az alap- és felépítmény-kategóriák történetfilozófiai összefüggéseinek egyszerre szinkronikus és diakronikus látása világossá teszi, hogy mindhárom változatnak, s e változatok művészi kifejezésformáinak, azonos a forrása, emiatt átáramolhatnak egymásba, egymásba oldódhatnak. S ez azt jelenti, hogy a trubadúrlíra alkotó elemeiként, más szóval: tartalmi és formai vektorokként vannak jelen e művészetben, amely alkotórészeinek: a mennyiségi összetevőknek minőségi eredője.

Ez a művészi minőség ily módon belső világosságát attól a szellemi tűztől kapja, amelyet a trubadúr gyújt a legfőbb „Jó" sugallatára az *önátadó önmegteremtés* oltárán. S ezt a belső fényt a művészi varázslat zenével és verssel teszi hallhatóvá; olyan szavakkal és olyan hangokkal, olyan dallamokkal, olyan ritmusokkal, amilyenekkel — egy trubadúr-hasonlat szerint — Gábriel arkangyal közvetítette az Úr üzenetét Máriának, a tökéletes Asszonynak, az okszitán „Domna" égi modelljének, az eszmei szerelem, a „fin' amor" mennyei közvetítőjének.

A „fin' amor", az eszmei szerelem, a trubadúrok szépszerelme tehát természeténél fogva válik a *végtelenben* beteljesülő vágyakozás létezési módjává. A végtelen távlat miatt viszont csupa epekedés, csupa reménykedés, meg-megújuló vágy lesz az elérhetetlen, illetve a *csak* spirituálisan elérhető, „tünde" Úrnő után. *A várkastélyok zárt terében* élnek ezek a *szőke* hölgyek, alaki és környezeti ellenpárjaként a *természet lágy ölén* szeretkező, *balga szerelmű* és *barna* hajú pásztorlánykáknak, és makulátlan morális méltósággal testesítik meg azt, ami a trubadúrnak az élet igazi értelmét jelenti, amiért epekedni érdemes; tehát a Teremtő abszolút szépségének, jóságának, minden attribútumának, teljes valójának érzelmileg és tudatilag kisajátítható lehetőségét. Ámde ez a kisajátítási igény nem más, mint a polgári egyéniség megteremtésének történetfilozófiai programja, mert hiszen a teremtményben megteremtődött Teremtőnek abszorbeálása, az Isten trónusának meghódítása egyet jelent a világ birtokbavételével.

Ez a birtoklási vágy lesz majd a reneszánsz mozgató ereje, és ez készteti Descartes-ot is a világrend olyan értelmű újrafogalmazására, amely a józan értelem kosarából mindenkinek egyaránt juttat. Ebben az új világrendben az isteni szellem, az isteni értelem már nem a feudális piramis lépcsőfokain száll le, egyre enyészőbb fénnyel, a balga anyagig, a sötétig, hanem a mindenség gömbjének középpontjaként egyformán sugározza a fényét mindenre és mindenkire. S végezetül, ennek a birtoklási vágynak lesz majd mámoros jelképévé a párizsi Notre Dame oltárára ültetett, az Ész istennőt reprezentáló szép színésznő: Madame Momoro.

A trubadúrlíra tehát ideológiailag a hűbéri rend teljes tagadása; a lelki nemesség és az anyagi természetű nemesi hatalom szétválásának első megnyilvánulása — még akkor is, ha az első trubadúr főnemes volt, s a későbbiek között is voltak nemesurak és főpapok; egyébként a polgári racionalizmus megteremtője: René Descartes is nemes volt! Ez a tagadás az oka annak, hogy a trubadúrművészet megfordítja azt a kapcsolatrendszert, amely az északfrancia történeti énekekben a feudális kollektívum elméleti és gyakorlati valóságának lényegi kifejezőjeként az egyént csak a hűbéri hierarchia valamelyik fokán tudja elképzelni, mégpedig úgy, hogy egyéniségét pusztán a hűbérúr *szerető szolgálatában,* azaz csupán *véges* feladatok megoldásában teljesítheti ki. Igaz, hogy ez a végesség is végtelen perspektívát kap a keresztény ideológia révén, de történetfilozófiailag mégsem válik azonossá, illetőleg csak végső soron, csak az idealizmus teológiai tartományában, az Istennek mint lételméleti garanciának tételezésekor kerül egy síkba azzal a végtelennel, amelyet a trubadúrok az Úrnő, a „Domna" *szolgáló szerelmében,* a *szerelmi szolgálatban* totalizálódó egyéniség elé távlatként állítanak. Ennek a szolgáló szerelemnek ugyanis az a sajátossága, hogy a szeretett Én olyan mértékben válik egyre tökéletesebbé, amilyenben a vágyakozó szerető lesz jobbá, mivel mindketten méltóak, s *egyenlő módon* akarnak méltóak lenni egymáshoz; olyanformán, mint Pierre Corneille *Cid*jének Rodrigue-ja és Chimène-je abban a történeti pillanatban, 1637-ben, amikor a karteziánus elmélet már filozófiailag is ki tudja fejezni a polgári életeszményt, s kifejezvén, a tökéletesség zálogának az *individuumot* s nem a *feudális kollektívumot* tekinti.

Az elmondottak bizonyára jelzik azt, hogy napjainkban, azaz a polgári világrend fel-feltörő válságainak utolsó szakaszában minden olyan tudományos vizsgálat, amely a trubadúrok művészetét elemzi, különleges jelentőséget kap abban az összefüggésben, ami ezt a művészetet mint ideológiai formát, mint eszmei építményt a *polgári életeszmény* első koherens megjelenési formájának tartja.

Falvy Zoltán témájának történeti, eszmetörténeti jelentősége tehát nyilvánvaló; olyannyira, hogy feldolgozása nem is maradhatott meg a szorosabban vett zenetudomány keretei között, hanem a vizsgálatoknak ki kellett lépniük a művelődéstörténet tágabb terepére, ahol a történelmi események s a kulturális folyamatok alakulatait háromszögelési pontként lehetett felhasználni. Ezeket a jelzőpontokat, ezeket a bemérési pontosítókat még sűrűbbé tehették volna azok a bölcseleti vonatkozások, amelyek arra figyelmeztetnek, hogy a középkor szimbolikus világmagyarázata a zenét éppúgy a teológia szolgáló leányának tekintette, mint a filozófiát vagy a hét szabad mívesség egyéb ágait, mivel a zenét, alapjában véve, számviszonyok auditív kifejezőjeként kezelte, s ezért a matematikai tudo-

mányok, vagyis a quadrivium tárgyai közé is sorolta, a számokat pedig az isteni gondolat „par excellence" tükrözőinek, más szóval: az istenség nyelvezetének hitte.

Ily módon a szám, a ritmus, a mozgás és a zene — Boethius e „vis numerorum"-a — között belső összefüggés, azaz emanációs kapcsolat van a középkorban, s ennek a kapcsolatnak törvényszerűségei teremtik meg a muzsika három tartományában, pontosabban: a „musica mundana", a „musica humana" s a „musica instrumentalis" egylényegű hármasságában a makrokozmosz és a mikrokozmosz isteni-emberi összhangját, az ember önmegismerésének ezt a teologizált lehetőségét, illetve e lehetőség megjelenési módját; mert mint Boethius mondja a *De Musicá*ban (I., II., P. L. 63. c. 1172.) a világmindenség természeti mozgását zengő melódiát: a „musica mundana"-t és a tulajdonképpeni zenét jelentő „musica instrumentalis"-t összekötő „musica humana"-ról, a lélek és a test akkordját érzékeltető zenéről: „Humanam vero musicam quisquis in sese descendit, intelligit; Csak az értheti meg igazán a »musica humana«-t, aki leszáll önmagába". Mindebből az következik, hogy a zene, a zenei szerkezet a matematika tiszta gyönyörűsége által, mennyiségi és minőségi, azaz arimetikai és aritmozófiai összhangjának szépsége révén, a hangszerek zengésével az emberi érzelmeket és gondolatokat szólaltatja meg. Ezért lehet például a ternaritás, a hármasritmus a tökéletesség kifejezője, s ezért keltheti a kettős, a binaritás, a tökéletlenség érzetét, ahogyan ezt Jacques Chailly *Histoire musicale du Moyen Age* című művében (Paris, 1950) vagy Maurice Emmanuel *Histoire de la Langue Musicale* (Paris, 1951) című könyvének a notációval és a ritmikával foglalkozó fejezetében olvashatjuk. De ezért kerül át a többi kiválasztott szám is a zenébe — mindegyik a maga funkcionális jelképiségével. Az istenség nyelvezete tehát emberi hangon szólal meg, mert emberi problematika vonója súrlódik a koronként változó formai lehetőségek húrjaihoz. Ezért viszont a teremtményben önmagát „megjelentő", kinyilatkoztató Teremtőnek érzelmi és értelmi felfogása azt a célt szolgálta, hogy az ember *jobb* legyen, *tökéletesebb*! — és az evilági siralomvölgy ösvényein eljusson az Isten országába, azaz *önmagának teológiai megleléséig,* elvont megfogalmazásáig.

Az Ige Testté válásának s a test, vagyis — ebben az összefüggésben — az Ember tökéletesedésének ezt a történelmi programját segíti megvalósítani a trubadúrok költészete; az a *lirai* minőség, amely egyszerre ige és zene, „verbum" és „melodia", egyszerre jelentés- és hangvilág; olyan szervezet, amelyben a szöveg „auditív tárgy", „objet auditif", hogy Pierre Bec, az egyik legkompetensebb trubadúrkutató *La lyrique française au Moyen Age* című, 1977-ben megjelent könyvének terminus technicusát idézzem; amely tehát az ige által gondolkodik, s a zene révén mondja ki, testesíti meg a gondolatot, más szóval: hangképekkel teszi láthatóvá, érzékelhetővé az *allegorikus szubjektivitást.* Az elérhetetlen „Domna" *fogalmi realitása* ily módon a zenében s a zene által, azaz akusztikai törvényszerűségek szerint lesz *érzékletes valósággá.* S megfordítva: egy sajátos történelmi mozgás, egy specifikus társadalmi valóság alakul át — lényegének korhoz kötött filozófiai tükröződésén keresztül — költői dallammá és zenei képpé.

Ez a muzsika — mindenekelőtt és Eustache Deschamps költészettanának, az 1392-ből való *L'art de dictier*-nek szavaival — a költői nyelv *természetes zenéje,* „naturele musique" avagy „musique de bouche", azaz szájból származó muzsika, tehát énekbeszéd, vagyis olyan zene, amely a beszédhangok dimenzióinak s főként ritmusainak, asszonáncainak és alliterációinak működésével, a kifejezni kívánt eszmeiség ihletében, a logikai és esztétikai tudattartalom asszociációs gomolygásának, majd lecsapódásának folyamatában, a költői alkotás pszichikai feszültségében létrehozza a hangjegyekkel is rögzíthető *mesterséges zene,* a „musique artificiele" dallamcsíráit; azokat, amelyek a hangulati telítettséget közvetítik, s amelyek — a zenei dallamban szereplő dalcsoportok tanúsága szerint — kifejlődve és racionálisan megszervezve a ritmus és a melódia alapján, valamint a zeneszerzés szabályainak ismeretében, a költői beszéd specifikus muzikalitását a zenei nyelv sajátos beszédévé változtatják, tömören: vokális vagy hangszeres zenévé, a szövegben és a szöveggel kimondott, *témát szolgáló* funkcionális zenévé, ahogyan Bernard Gagnepain mondja *La musique du Moyen Age et de la Renaissance* (1961) című munkájában (8) és Mezey László állítja *Deákság és Európa* című nemrég megjelent (1979) könyvében (21—22).

Eustache Deschamps elméleti összegezéséig, az occami ismeretelméleti intuicionizmussal, vagyis az értelem nominalista felfogását, a fogalom földi realitását hirdető filozófiával interferáló rendszerezésig kellett eljutnunk azért, hogy az „ars nova" eszmeiségében fogant mű segítségével egyfelől megértsük a trubadúrlírát is jól ismerő Dante Alighieri *De vulgari eloquentiá*jának, „A nép nyelvén való ékesszólásról" írt művének azt az alaptételét, miszerint a költői alkotás, a „cantionis ars" a kép-

zeletnek olyan terméke, amely a retorika szabályait figyelembe véve zeneiségben fejeződik ki: „. . . fictio rethorica, in musicaque posita", s ebből következően minden költői alkotás valamiféle dallam befogadása végett nyeri el harmonikus megformáltságát: „Dicimus ergo quod omnis Stantia ad quandam odam recipiendam est, . . ." — másfelől pedig végigtekinthessük azt az utat, amelyet a költészetnek és a zenének ez a bölcseletileg és genetikailag motivált dialektikája bejár a középkori szimbolizmustól, majd a vers- és zeneszerzés szétválásától, vagyis az alkotás teológiai-eszmei indítékának megszűnésétől egészen addig, hogy a hangok színekké változnak Rimbaud-nál, azaz a modern szimbolizmusban; az „a" például feketévé, az „e" fehérré, az „i" pirossá az „u" zöldé, az „o" meg kékké, sőt egészen addig, amíg a tisztán zenévé varázsolt költészetben a zeneiség meg nem semmisíti a vers ideográfiai értékét. S ez azt jelenti, hogy a polgári individuum, aki most már végképp kivált a feudális kollektívumból, s hatalmát kizárólagossá tette, egyedi kizárólagossággal, egyéni hajlamai, gondolatái, érzései szerint interpretálhatja a befogadott művet; a költőit is meg a zeneit is!

Innen, a véghatárról visszanézve, ahol a művészet már nem a teológia szolgáló leánya, nem az Isten sugallata, hanem a „Gonosz" terméke, a „Romlás" sötét virága, világosan látható, hogy a trubadúrok művészete annak az egyszerű, nem feudális egyéniségnek történelmi gondjait és tevékenységét reprezentálja, aki a hűbériség városfalain belül megkezdte a polgári életeszmény hajlékának felépítését.

Ez az összefüggésrend érzékelteti csak teljesen azoknak az elméleti megállapításoknak igazi jelentőségét, amelyeket Falvy Zoltán disszertációjában olvashatunk a trubadúrok költői és zenei formáinak kapcsolatáról. Falvy Zoltán megállapításai, a jól kiválasztott, gazdag anyag szakszerű elemzésének ezek az elvi következményei *látszólag* ugyanis ellentmondanak mindannak, amit a vers és a zene középkori egységéről eddig vallott a tudomány. Mert — amint a 295—296. oldalon összegezésszerűen is olvasható — a trubadúrművészet analízise azt mutatja, hogy „A zenei formák általában nem veszik tekintetbe a szövegformákat, még az egyszerűbben illeszthető rímképleteket sem, viszont éppen a dallamban szereplő dal-csoportok mutatnak arra, hogy a szöveg *énekelt szótagszámait* igyekeztek betartani. A dallamokban ezzel ellentétben több más lehetőség rejlett: pl. nem ott voltak a dal-ívek, a dal-vezetés kadenciaképződményei, mint ahol a szövegek miatt szükségesek lettek volna. Ez elvezethet egy interpretációs kérdéshez, ahhoz ugyanis, hogy a szövegeket nem a verssorok szerint adták elő, hanem szabadon, jobban építettek az értelem szerinti belső tagozódás lehetőségeire, mint a pontokkal elválasztott, írásban rögzített szöveg-képre. A látszólag ellentmondó érvek feloldására igen alkalmas volt a hangszerrel kísért énekes előadás. Az eredeti kéziratok tanulmányozása közben feltűnik, hogy a dallamot is feljegyző első versszakot *nem a szöveg sorai* szerint rendezték el, hanem a dallam szerint, és csak a további versszakokat alakították — most már zene nélkül — a vers rímei szerint."

Ez az idézet sűríti magába az értekezés kvintesszenciáját, mert *implicite* azt mondja ki, hogy a trubadúrlíra mint művészi gyakorlat már azoknak az összefüggéseknek első rendszere, amelyek majd az „ars nova"-val fejlődnek tovább olyannyira, hogy az „ars nova" teoretikusa: Eustache Deschamps elvontan is meg tudja fogalmazni őket *L'art de dictier*-jében. S ezzel az ellentmondás is feloldódott, mert világossá lett, hogy a trubadúrok művészetét nem a feudális kollektívumot motiváló Szellem ihleti, hanem az egyén karteziánus fogalma, s ezért a „verbum" és a „melodia" már a *nominalista értelem* karmesteri pálcája szerint zeng a költeményekben.

Elsősorban ez a tudományos eredmény minősíti doktori szintűvé a disszertációt, hiszen most már ez lett az az elméletileg új, amely nélkül további trubadúr-vizsgálat komolyan nem lehetséges, s amely a teória álláspontjáról igazolja azokat a felismeréseket, amiket a Harmadik Rendről, a „Tiers Etat"-ról Georges Duby publikált, s amiket magam is észleltem a történeti énekek tanulmányozása közben. (Vö. Süpek Ottó: *Középkori királyparódia.* Filológiai Közlöny, XXIII [1977], 4, 363—383.)

Magától értetődik, hogy Falvy Zoltán művének kvintesszenciáját számos egyéb tudományos felismerés segíti érvényre jutni; azok a leletek, amelyek a cím kifejezéseinek jelzőzsinórjával kijelölt kutatási területen, a szerkezet *logikus* rendje szerint kerülnek elénk.

Az elsők a trubadúrlíra forrásvidékéről valók, s a mediterrán kultúra művészi formáit és e formák kölcsönhatásait láttatják a zsoltárének primátusával, az arab költészet formateremtő szerkezeteivel, s az *Énekek éneké*nek tartalmi és alaki szimbolikájával.

Szerencsés gondolat volt az *Énekek éneké*nek bevonása a vizsgálatba, mert hiszen ez az a mű, amely közös nevezőre tudta hozni a szerelmi jelképiség által a héber, a mohamedán és a keresztény ember önkifejezési szándékát és e szándék megnyilvánulási formáinak művészi lehetőségeit. Az *Énekek*

énekének eszmeisége és ennek tárgyiasulása ugyanis egy irányba kalauzolja a *rímes* zsidó pijjut-költészetet, a *strófás* arab muwashshahot és a *refrénes* arab zadzsalt, valamint a *modális* keresztény himnuszokat és kantilénákat: a szerelmi szimbolika női eszményképe felé, röviden: a trubadúrművészet felé; a modalitás és a tonalitás szárnyain lebegő trubadúrlíra felé. Az *Énekek éneke* az egyházatyák ideje óta állandó jelenlét ugyanis, szimbolikus elmélkedések anyaga, amely a Szüzet körülzárt, elérhetetlen kertnek, „hortus conclusus"-nak nevezi, s titkos értelmű Rózsának „Rosa mystica"-nak; ebből lesz majd a középkori világkép hatalmas szimbolikus összefoglalójává és megszüntetőjévé a XIII. sz.-i *A Rózsa regéje,* Guillaume de Lorris és Jean de Meung *Roman de la Rose*-ának körülzárt kertje; s ezt nyitja ki majd François Rabelais a természet előtt, amikor utópikus apátságát, a thélémai boldogságszigetet nem veszi körül fallal. Az *Énekek énekének* központi szerepét bizonyítja az a középkori meghatározás is, amely a drámai stílus mintáját, tehát *csak* a szereplőket beszéltető stílus modelljét látta az *Énekek énekében*: „Dramaticus stilus est, ubi poeta nihil, sed introductae locuntur personae, ut in Terentio et in Canticis Canticorum". Mindenképpen indokolt tehát, hogy a tudományos vizsgálat foglalkozzék vele. Ezt tette Falvy Zoltán, s fejtegetésének értékéből semmit sem von le az, hogy Reto R. Bezzola már 1960-ban hasonlóképpen vélekedett Scheludko 1935-ben publikált észrevételeit kommentálva *Les origines et la formation de la littérature courtoise en Occident.* IIe partie. *La société féodale et la transformation de la littérature de cour* című művének első kötetében, a 250—251. lapon.

Kevésbé látszik szerencsésnek az a magyarázat, ami a 49—51. oldalon a zsonglőrök—joculatorok magyar vonatkozásait illeti; mert, először is, egyre bizonyosabbá válik, hogy Anonymus *Gesta Hungaroruma* nem a XII. század végén keletkezett, másodszor pedig, a franciák nem a joculator szót használták a XIII. században, hiszen ekkorra már a történeti ének és a lovagrege anyanyelvi költészete annyira háttérbe szorította a latin nyelvű irodalmat, tehát a joculator szót is, hogy nem lehet vele komolyan számot vetni. A franciáknak már a Meroving-kor végétől, azaz a IX. századtól kezdve megvolt a nemzeti nyelvű kifejezésük, a „jogleor" vagy a „jogler", amint ezt Edmond Faral *Les Jongleurs en France au Moyen Age* című könyvéből tudjuk. (Paris, 1971², Champion, 2—3.) A XII. század végén keletkezett *La prise d'Orange,* „Oránia bevétele" című történeti énekben a „Jugler" szó már a kellemes, vidám időmúlatót jelenti. Az 51. szakaszban ugyanis nyolc napig tartó lakodalmat ülnek a szaracén Orable megkeresztelkedésén örvendezve, hárfázókat és zsonglőröket hallgatva:

VIII jorz durerent / a joie et a barné,
Assez i orent / harpeor et jugler.
(1188—89. sor)

És a „jugler" szó annyira egyeduralkodóvá lett, hogy a XIII. század húszas éveiből való *Guillaume de Dole, avagy a Rózsa regéje* című alkotásban, Jean Renart-nak ebben az antológiaszerű költői-zenei művében az egyik főszereplőt, a költő-zenészt, franciául: a „vielor"-t Juglet-nek hívják.

S nem tudom, hogy Anonymus művészi szándékában és nyelvérzékében korának népmeséi is nem inkább csak költöttek, tehát a valóságot *csak költői képzelettel,* azaz *alkotó módon meghamisító-átalakító* művek voltak-e, mint egyszerűen, a szó köznapi értelmében vett hamisságok? — mert hiszen Anonymus regöseinek-jokulátorainak történeti énekei is olyan nyájasan, kedvesen, vidáman, játékosan, unaloműzően csacsogók voltak, mint a népdal csacsogó madárkáinak éneke: „. . . cre*di*te / ga*rrul*is / can*ti*bus / io*culatorum*;" a 3+3+3+ (1+1+1+1+1) azaz ötször egyes, alliteráló, asszonáncos és rímes szerkezet ternaritása és szaporázó kvinaritása, valamint a világos magánhangzók és az árnyaló mássalhangzók szimmetriájából felzengő zeneisége úgy készíti elő a következő periódust: az ismét alliteráló, asszonáncos és rímes, illetve ismét az „i" hangdominánsra telepített következő periódust, az „et fals*is* tabul*is* rust*i*corum"-ot, a négy szótaggal befejezett megismételt ternaritást, hogy kétségtelenné válik a műgonddal is tükröztetett, a vers-zenével is kifejezett *gyönyörködő elismerés:* Anonymus művészi főhajtása, a felszíni értelem *kötelező* deák-gőgje mögött rejtőzködő, igazi csodálat; s ez éppen ellentéte annak az interpretációnak, amelyet mindeddig kizárólagosan elfogadtak, jóllehet Honti János már a Minerva 21. számában megmutatta a helyes értelmezés irányát *Anonymus és a hagyomány* című tanulmányával.

Az a hangszeres kép, amely Bölcs Alfonz Cantiga-gyűjteményében a 340. corpus előtt látható, tehát az egyenes furulyát fújó paraszt-muzsikusok ábrázolása, megerősíti értelmezésem helyességét; mert hiszen Falvy Zoltán sem zárja ki a cantiga népies megszólaltatásának lehetőségét művének szép és

tanulságos második fejezetében, vagyis abban, amelyben Bölcs Alfonz kasztíliai udvarának szellemi légkörét mutatja be az ott összeállított cantiga-gyűjtemény elemzése által, s amely mintha az első fejezetben elmondottak tárgyi bizonyítéka lenne és egyúttal a harmadik rész előkészítése. Emiatt az interpretációs lehetőség miatt viszont az Anonymus-példa is arra ösztönöz, hogy a népi tolmácsolásnak ezt az esetét, ha nem is általánosként, de az általános egyik variánsaként értelmezzük a továbbiakban.

A hangszer- és zenészábrázolás funkcionális jelentőségének felismerése a cantiga-kéziratban Falvy Zoltán szép eredménye! S ha azt az észrevételét, amely a hangszeres képek elhelyezési rendjére vonatkozik, nem korlátozta volna a hangszertípusokra, hanem a számok jelképes üzenetének megfejtésére is kiterjesztette volna, akkor kimutathatta volna — egyfelől — a régi szerkezetek jelentéstanával, például a X. századi *Vie de saint Léger* négyszer tízes struktúrájával való összefüggést, másfelől pedig azt, hogy — mondjuk — a negyvenes számmal jelölt siralomvölgyből a zene mutatja a kivezető utat; a harangjátékkal jelzett „musica mundana" és a „musica humana"! Ezt igazolja a másik harangjátékos kép, a 18. kép harangjátéka, mert ez is azt jelenti, hogy az 1+8-cal, tehát a kilenccel az ég vonzó teljessége üzen a siralomvölgy vándorának.

És e vándorok közül sokan eretnek módon kezdenek tiltakozni a hűbéri rend ellen Dél-Franciaországban, már a XI. század elejétől fogva! (Vö. Bezzola: *i. m.* II. 258.) A tiltakozás többféleképpen nyilvánul meg; van eszmei, van érzelmi és van politikai tiltakozás is! Bonyolult összefüggéseiket René Nelli világította meg eddig a legjobban idevágó könyveiben; különösen a *La philosophie du catharisme*-ban (1975) és a *La vie quotidienne des Cathares au XIIIe siècle*-ben (1969). René Nelli ismerete *alapvetően* gazdagíthatta volna Falvy Zoltán disszertációjának III. fejezetét, amely a történelmi tényeket kissé leegyszerűsítve, s kevés dokumentum alapján, engedve a tetszetős csábításnak, a trubadúrlírát az albigens katharizmus művészi vetületeként szemléli, amikor azt mondja a 100. oldalon: „a trubadúrok nemcsak közel álltak az albigens társadalmi mozgalomhoz, hanem azonosították is magukat az eretnek ideológiával". S ezt a tévedést még tetézi azzal, hogy kijelenti: „Az eretnekmozgalom és a trubadúrköltészet közötti kapcsolatot eddig néhány kisebb részletmegjegyzésen kívül nem határozta meg senki" (uo.). Pedig már 1853-ban megjelent Eugène Aroux műve, a *Dante hérétique, socialiste et révolutionnaire,* amely a trubadúr—kathar azonosság tételét fejtegeti. Ezen a nyomon indult el Denis de Rougement könyve, a lenyűgöző *L'amour et l'Occident,* amely hovatovább fél százada hirdeti a kathar dogmatika „Eglise d'Amour"jának, Szerelem-egyházának és a trubadúrköltészetnek belső kapcsolatát. Ámde egyetlen olyan dokumentum sincs, amely ezt a belső kapcsolatot meggyőzően bizonyítaná; még Peire Cardenal antiklerikális művei sem, amelyek pedig Alfred Jeanroy találó kifejezésével a XII. század „Fenyítés-"ei, „Châtiments"-jai. A középkori antifeudalizmusnak ugyanis több megjelenési formája van, a XI. századi triteizmustól és parasztmegmozdulásoktól kezdve Jean Renart, Jean de Meung, Rutebeuf és a fabliók világán át *A Róka regéjén* keresztül Villonig. A kathar dualizmus, amely János neoplatonista evangéliumának „Sine ipso nihil factum est" tételére alapozódik, vagyis e mondat olyan értelmezésére, amely a nihilt, tehát a Szent Ágoston-i negatív létet, a test világát Isten nélkül (sine ipso) teremtettnek (factum est) tekinti, azaz a Gonosz teremtményének, nem kapcsolódhat össze szervesen a trubadúrlírával, amelyben *nem a tagadás,* hanem a szakadatlan és meg-megújuló *vágyakozás* (a test vágya is!) alkotja a lényeget. A manicheista-bogumilkathar tételt cáfolja Ibn Dawûd bagdadi filozófus is, akinek szerelemtanát a jeles trubadúr-szakértő: Henri Davenson a „fin'amor" forrásának tartja *Les Troubadours* című könyvében (145).

Ennélfogva csupáncsak történelmi interferenciát lehet megállapítani a katharizmus és a trubadúrlíra eszmeisége között; a Létezés teljességének filozófiája alkot interferenciát a „joie", a „joven" és a „valors", tehát az „öröm", a „fiatalság" és az „érték" kulcsszavaival életörömet kereső, s ezt az egyén legszubjektívebb szféráját, tehát magát az individuumot kifejező szerelmi vágyon keresztül a Végtelenben meglelő trubadúrlírával, amelyet a kathar eretnekség gyakorlata és elmélete csak aláfesthet, de meg nem határozhat.

Ezért viszont a trubadúrok világjárása sem mindig ideológiai motivációjú! S ezért találhat szíves fogadtatást Imre magyar királynál Peire Vidal, a trubadúr és Simon de Monfort, a majdani albigens hadjárat vezetője. Monfort ugyanis Geoffroi de Villehardouinnek, a negyedik keresztes hadjárat főúri krónikásának és Robert de Clary köznemes krónikásnak egybehangzó véleménye szerint nem vett részt Zára 1202-es ostromában, mert nem akart a pápa akaratával szembeszegülni; ezért Imrénél töltötte a telet. Ezt mondja szó szerint a tárgyilagos Clary *La conquète de Constantinople* című krónikájában (XIV. rész): „Cil disent (Monfort és Enguerrans de Boves S. O.)qu'il n'iroient mie contre le

commandement l'Apostole, ne qu'il ne voloient mie estre escommunié; *si s'atornerent en Hongrie sejourner tout l'yver''.*

A disszertáció további fejezetei, vagyis Peire Vidal és Gaucelm Faidit zenei anyagának tüzetes elemzése, az egész műnek mintegy a felét teszik ki, s így impozáns egyensúlyt teremtenek a megelőző, előkészítő résszel. Bírálói illetékességem itt már megszűnik, s legfeljebb azt állapíthatom meg, hogy új és megnyerő kép bontakozik ki a két trubadúr művészetéről; teljességre törekvő pályakép, kitűnő dokumentáció alapján.

S ezzel be is fejezem mondanivalómat; mindössze két kiigazítani valóm akad még! Az első azt a megjegyzést korrigálja, amely szerint az első trubadúrok közül senki sem járt az Ibériai-félszigeten. Ezzel szemben az első trubadúrnak, Guillaume de Poitiers-nek birtokai vannak Spanyolföldön; 1094-ben feleségül veszi Philippa de Toulouse-t, Aragónia özvegy királynéját; 1120-ban pedig Harcos Alfonznak siet segítségére hatszáz lovasa élén. (Vö. Bezzola: *i. m.* II. 264, 267.) Hercegként, feudális úrként volt trubadúr, így dicsérte a bőkezűség erényét, a „largueza"-t, amelyet Falvy Zoltán a 45. lapon a feudális rendszer gazdasági veszedelmének tekint. Ezzel szemben a bőkezűség a feudális rend és személyiség lételméleti kiindulópontja, mivel az adomány a hűbéri szerető szolgálat alapja, s ezáltal a feudális személyiség lényegi meghatározója. Ezért van az, hogy a történeti énekekben és a lovagregékben a király többnyire pünkösdkor, pünkösd misztériumának jegyében osztja szét ajándékait. A feudális úrnak egy 841—843-ból származó definíció szerint bőkezűnek, bölcsnek, hithűnek és vitéznek kell lennie: „largus atque prudens, pius et fortis" (Vö. *Liber Dodanae Manualis,* Epigramma 49. sor). Ilyen Arthus király Chrétien de Troyes 1176—1181 között írt *Yvain*jében (21—23. sor). Ilyen Corras német császár, az 1228-ból való *Guillaume de Dôle*-ban (88—104. sor), de ilyen Álmos vezér is Anonymus művében: „et erat ipse Almus pius, benivolus, *largus,* sapiens, bonus miles, hylaris dator omnibus illis, qui in regno Scithice tunc tempore erant milites; Álmos, egyszersmind hithű, jóakaratú, *bőkezű,* bölcs, jó katona volt, vidám adakozó mindazok részére, akik Szkítia királyságában abban az időben katonáskodtak." (4. szakasz)

A bőkezűség fogalmának ellenpárja a fösvénység, az avaritia! A fösvénység bűnét olvassa Villon az orléans-i püspök fejére, hogy feudális minőségében semmisítse meg. A XV. századi Villon deák tehát úgy átkozódott, mint elődei a goliárok, a vágánsok, azoknak a magyar jokulátoroknak, regösöknek rokonai, akikkel maga Falvy Zoltán is foglalkozott 1961-ben megjelent tanulmányában, a *Spielleute im mittelalterlichen Ungarn* címűben. (Studia Musicologica, t. I. fasc. 1—2.)

Elemző és kritikai megjegyzéseim azt a célt szolgálták, hogy elősegítsem ennek az érdemes műnek doktori minősítését. Mert a témaválasztás eszmetörténeti, zene- és irodalomtörténeti fontossága, a megszerkesztés logikus arányossága, az elemzések eredetisége és eredményessége érdemessé teszi ezt az értékezést arra, hogy szerzője a tudományok doktora legyen. S ha Falvy Zoltán még a vita során elhangzó észrevételeket is hasznosítja, akkor nemzetközi mércével mérve is nagy hatású alkotással reprezentálja azt a tevékenységet, amely lassanként nálunk is föllobogtatja a középkor fényjeleit.

Gondolatok az ember és polgár jogai 1789-es deklarációja fordításának néhány változatáról

DÁNIEL ÁGNES

„A fordításhoz pedig igen kegyes, szorgalmas, elővigyázatos, alázatos, tudós, tapasztalatokban gazdag és sokat próbált szív szükségeltetik." Luther Mártonnak a fordításról írt leveléből (Sendbrief vom Dolmetschen, 1530).

A Magyar Tudomány 1978. évi 7—8. számában ismertetés jelent meg Batthyány Ervinnek az Akadémia kézirattárában őrzött néhány leveléről.[1] A levelekben szó esik a magyar arisztokrata és az akkor emigrációban élő P. A. Kropotkin személyes kapcsolatáról.

Mint ama sütemény íze Proustban, úgy idézett föl bennem Kropotkin neve szinte elfelejtett emlékeket: diákkori olvasmányomat, az orosz forradalmár-tudósnak az 1789—1793-as „franciaországi változásokról" írott könyvét. Elő is vettem *A francia forradalom* 1921-ben megjelent magyar fordítását.[2] De a kikapcsolódás óráira szánt olvasmány nagyon hamar érdekes témával ajándékozott meg, és elmélyültebb vizsgálódásra ösztönzött. Kropotkin ugyanis szó szerint idézi az emberi jogok 1789-es nyilatkozatának néhány cikkét (19. fejezet). A magyar szöveg olvastán fölébred az emberben a gyanú, miszerint fordítója hellyel-közzel „egyénien" közvetíti az 1789 augusztusában összeülő Alkotmányozó Nemzetgyűlés megfogalmazta szöveg gondolatait; a deklarációba — és Kropotkinnak az idézetekbe — beleírt szándékait.

Megpróbáltam hát fölkutatni a forrásnyelvű szöveget, hogy ezzel szembesítsem a fordítást. Annyit sikerült megállapítani, hogy *A francia forradalom* 1909-ben Londonban franciául jelent meg.[3] Nyomára bukkantam azután egy további magyar és két, nagyjából azonos, bár különböző időben kiadott német, végül egy angol nyelvű fordításnak.[4] A szövegek egybevetése arra utalt, hogy valamennyi szöveg azonos forrásnyelvű anyagból készült. Eltéréseik nem láttatják a fordítás sajátos jegyeit, a Karinthy Frigyes által megénekelt „Herz-féle szalámi"-effektust. Mind a szóválasztás, mind a mondatfűzés eltérései elég egyértelműen utalnak vissza a Deklaráció francia szövegére. Így azután tovább szélesítettem a szembesítendő szövegek sávját, hogy most már arra a kérdésre keressek választ, *miként fest a különböző magyar fordításokban az 1789-es nyilatkozat tizenhét cikkének a Kropotkin által idézett öt szakasza.* Az egybevetés alapjául a két magyar nyelvű Kropotkin-fordításban található

[1] M. KONDOR VIKTÓRIA—D. ZÖLDHELYI ZSUZSA: *„Kevesebb és több Tolsztoj evangéliumánál." Batthyány Ervin leveleiből,* 620—626.

[2] KROPOTKIN PÉTER: *A francia forradalom 1789—1793.* Fordította Bánóczi László. Budapest, Genius, 1921, I. 177—178. Az idézetekben B jelű szöveg.

[3] Н. М. ПИРУМОВА (*Петр Алексеевич Кропоткин.* Москва, Наука, 1972, 130.) az egyidejűleg megjelent francia és angol kiadásról tájékoztat. Mind az amerikai kiadás, mind a Magyarországon megjelent fordítás (vö. 4. jegyzettel) azonban forrásnyelvként a franciát jelöli meg.

[4] KROPOTKIN PÉTER: *A francia forradalom 1789—1793.* Fordította Szamos-Kóródi Antal. Bécs, Julius Fischer, 1922, I. 118—119. Az idézetekben C jelű szöveg. PETER KROPOTKIN: *Die französische Revolution 1789—1793.* Einzig berechtigte deutsche Ausgabe von Gustav Landauer. Leipzig, Theodor Thomas, é. n. (az Országgyűlés könyvtárának bélyegzője: Képviselőház könyvtára 1909/1029) — és: Weimar, Gustav Kiepenhauer, 1948. PETER KROPOTKIN: *The Great French Revolution. 1789—1793.* Translated from the French by N. F. Dryhurst. New York, 1927.

részleteken kívül a Deklaráció szövegének két fordítása szolgált.[5] Háttéranyagként pedig esetenként támaszkodtam a Nyilatkozat angol és német fordítására, illetve a Nagy Szovjet Enciklopédiában található egyes töredékeire.[6]

*

Tudjuk, hogy kivált a normatív jellegű szövegeknek pontatlan vagy félreérthető fordítása előre nem látható, többé vagy kevésbé súlyos gyakorlati következményekkel járhat.[7] Az átültetés buktatói az 1789-es Deklaráció szövegének különböző fordításaiban úgy tükröződnek, mint cseppben a tenger. Ha a csupán történelmi szempontból jelentős nyilatkozat egyes részleteit most nagyító alatt vizsgálom; ha a magyar nyelvű változatokat az eredetivel szembesítem, elsősorban azért teszem, mert a ta ulságoknak általánosítható érvényük van. Arra intenek tapasztalataim, hogy a fordításkritikának a gondolatközlés és közlőszándék számos olyan részletére is ki kell terjednie, amelyet az egybevetés gyakorlata nem szokott következetesen figyelemmel kísérni.

Szembesítő elemzésemet egyrészt a mondanivaló (tartalmának és szándékának) adekvát megfeleltetése; másrészt a mondanivalónak az olvasóra (a címzettre) gyakorolt hatása, más szóval pragmatikai egyenértékűsége szempontjából végeztem el.

Mivel a megfeleltetés gondolatmenetének kifejtése szükségszerűen hosszadalmas és aprólékos, nem elemzem mind az öt idézett cikket. A szembesítésbe is csak az adott szakaszra leginkább jellemző — és a fordításokra általában jellemző — torzulásokat vonom be.

[5] (—) *Déclaration des droits de l'homme et du citoyen,* in: AULARD—MIRKINE—GUETZÉVITCH: *Les déclarations des droits de l'homme.* Paris, 1929, 15—18. Az idézetekben A jelű szöveg.

Az emberi és polgári jogok nyilatkozata, in: VADÁSZ SÁNDOR: *A francia forradalom dokumentumai.* Budapest, 1967, 46—49. Az idézetekben D jelű szöveg.

Az ember és polgár jogainak deklarációja, in: KOVÁCS ISTVÁN — SZABÓ IMRE: *Az emberi jogok dokumentumokban.* Budapest, 1976, 117—121. Az idézetekben E jelű szöveg.

[6] I. BROWNLIE (szerk.): *The Documents of Human Rights.* Oxford, 1971, 8—10.

W. HEIDELMEYER (szerk.): *Die Menschenrechte.* Paderborn, 1977², 57—60.

Большая Советская Энциклопедия, т. 8, 1972³, 126—127.

[7] J. L. WEISGERBER: *Übersetzungsfehler im Südtirol-Konflikt* (Innsbruck, 1961) című tanulmányában részletesen elemzi az osztrák és az olasz kormány által 1946 szeptemberében aláírt, a dél-tiroli lakosság jogairól rendelkező egyezmény hivatalos angol szövegét és német, ill. olasz fordítását. A pongyola átültetés később sok gondot és bajt okozott. Az angol szöveg a német ajkú lakosság „önrendelkezési jogát szabályozó és a német ajkú lakossággal történő konzultáció alapján később megalkotandó rendelkezések kereté"-ről ír. Egy nem végleges változatban „keretrendelet"-ről. A német és az olasz fordításban viszont az áll, hogy „az önrendelkezési jog alkalmazásának kereteit a német ajkú lakossággal egyetértésben kell meghatározni".

De emlékeztethetnék a Biztonsági Tanács egyes, a különböző nyelvekben eltérő értelmezést lehetővé tevő határozataira. Fegyverek dördültek el, vér folyt és a fegyveres összetűzésnek nem vetett véget az 1974. évi júliusi ciprusi, határozat. Az 5. pont francia szövege így szól: . . . *aux fins du rétablissement de la paix dans la région et du gouvernement constitutionnel à Chypre* . . . Angol szövege meg így: . . . *for the restoration of peace in the area and constitutional government in Cyprus* . . . Az angol szöveg értelmében a „helyreállítás" csak a békének a térségben való helyreállítására vonatkozik; az erőfeszítések továbbá azt célozzák, hogy Ciprusban alkotmányos kormány létesüljön. A francia szöveg értelmében a „helyreállítás" mind a békére, mind az alkotmányos (és akkor már megdöntött) kormány visszaállítására vonatkozik, de legalábbis vonatkoztatható.

1. A tartalom és szándék torzulásai

a) A szövegtagolás

Hatodik cikk

A) La loi est l'expression de la volonté générale. Tous les citoyens ont droit de concourir personnellement ou par leurs représentants à sa formation. Elle doit être la même pour tous, soit qu'elle protège, soit qu'elle punisse. Tous les citoyens étant égaux à ses yeux, sont également admissibles à toutes les dignités, places et emplois publics, selon leur capacité et sans autre distinction que celles de leurs vertus et de leurs talents.

B) . . .„a törvény mindenki számára egyforma" és „minden polgárnak megvan a joga, hogy személyesen vagy képviselője útján közreműködjék annak meghozásában" . . .

C) . . . „a törvénynek mindenkire nézve egyenlőnek kell lenni" és „minden polgárnak joga van, személyesen vagy képviselője által, annak keletkezésében közreműködni" . . .

D) A törvény a közakarat kifejezője. Minden állampolgárnak joga van részt vennie megalkotásában személyesen vagy képviselői útján. A törvénynek azonosnak kell lennie mindenki számára, akár védjen, akár büntessen. Minthogy az állampolgárok a törvény előtt egyenlők, erkölcsét és tehetségét érintő megkülönböztetésen kívül minden polgár megkaphat minden méltóságot, állást és beosztást.

E) A törvény a közakarat kifejezése; minden polgárt megillet az a jog, hogy a törvényalkotásban személyesen vagy képviselője útján részt vegyen. A törvény akár védelmez, akár büntet, mindenkinek egyenlő mértékkel mérjen. Minden polgár a törvény előtt egyenlő. Mindenkit egyformán megillet a jog, hogy képességeinek megfelelő tisztséget, állást és közhivatalt elnyerhessen, s csak az erény és tehetség tehet közöttük különbséget.

A francia szöveg negyedik mondatának első tagja *(Tous les citoyens étant égaux . . .)* okozati összefüggésben van a rákövetkező mondatkszakasszal: mivel → ezért.

A B és C változatban (és a többi Kropotkin-fordításban is) a mondat töredékes; nem teljes idézet. Nem az a Nagy Szovjet Enciklopédiában olvasható kivonatban sem, az oksági kapcsolat azonban az orosz szövegben explicit kifejezést kap:

„. . . все граждане равны перед законом, и поэтому . . ."

Szabatosan adja vissza az oksági kapcsolatot a D változat. Ám az E alatt közölt szöveg kettévágja a forrásnyelvű mondatot. A „Minden polgár a törvény előtt egyenlő" kijelentés ugyan általánosan érvényes tételt tartalmaz (mint az orosz fordításban is), utána azonban vége a mondatnak. A beszédben szünet következik, ami a jelentésbeli „üres hely"-nek (*'blanc'*-nak) felel meg. A gondolat végére értünk. A mondanivaló kerekre van zárva. Következik az új gondolat: „Mindenkit egyformán megillet a jog, hogy . . . elnyerhessen . . ." Csakhogy a forrásnyelvű szövegben egy gondolatba foglalt két tétel szétválasztása azzal jár együtt, hogy a magyar szöveg állítmányának így más lesz a jelentésbeli (szemantikai) kapcsolódása, mint a D változat állítmányának. Ennek közléstartalmát ugyanis „besugározza" az első tagmondat közvetítette információ. A teljes megnyilatkozás értelme (és szándéka) közelebb áll az eredeti szövegéhez. Az E változat imént idézett mondata állítmányának nem lévén közvetlen előzménye, az „elnyerhessen" alak közléstartalmát csak úgy értelmezhetjük, hogy a cselekvő alany ('minden polgár', 'mindenki') a maga akaratából, saját belső indíttatásából vagy tevékenységéből eredően 'elér', 'megkap' valamit. A francia mondat viszont úgy fogalmaz, hogy a polgárnak minden joga megvan rá, hogy valamilyen tisztségben, állásban, közhivatalban alkalmazzák (alkalmazható legyen), értsd: ha a – mai szóval – munkáltató „erényei és tehetsége" alapján alkalmazni kívánja. A Nyilatkozat angol szövegében ugyanígy: . . . *all being equal . . . are equally eligible . . .* Német fordításában szintén: *Da alle Bürger . . . so können sie . . . zugelassen werden . . .* Logikus következménye ez az itt nem idézett 5. cikknek, amely kimondja, hogy amit a törvény nem tilt, azt nem lehet megakadályozni *(Tout ce qui n'est pas défendu par la loi ne peut être empêché . . .)*. Esetünkben: a tisztségben, állásban, közhivatalban való alkalmazást. Az E szövegváltozat ellenben azt közli velünk, miszerint nem lehet akadálya annak, hogy a polgár valamilyen tisztséget, állást, közhivatalt megkapjon, elnyerjen. Értsd: ha pályázik rá, ha folyamodik érte.

A szándékosan szélsőséges értelmezést nem én erőszakolom rá az idézetre: szövegezése foglalja magában. Mert a szöveg áttagolásának egyik következménye, hogy a közlés tartalma és szándéka eltorzul. A mondat perspektívája azonnal megváltoznék, ha tartalmazna valamilyen okhatározói elemet, bár még ekkor sem volna az eredetivel egyenértékű megnyilatkozás.

Ez a gondolat átvezet vizsgálódásunk egy újabb kérdéscsoportjához: hogyan torzul el a közlés (tartalma és szándéka) a helytelen szóválasztás következtében.

b) A szóválasztás

Tizedik cikk

A) Nul ne doit être inquiété pour ses opinions, même religieuses, pourvu que leur manifestation ne trouble pas l'ordre public établi par la loi.
B) Senkit se szabad üldözni véleménye miatt, még vallási dolgokban sem, ha a kifejezésmód nem sérti a törvény által alkotott közrendet.
C) Senkit sem szabad azért üldözni, mert akár a vallás ismeretében más véleményen van, ha véleményének kifejezése nem zavarja a törvény által teremtett közrendet.
D) Senkit sem szabad meggyőződése, még vallási meggyőződése miatt sem zaklatni, feltéve, hogy ezek megnyilvánulása nem zavarja a törvény által előírt közrendet.
E) Senki sem üldözhető meggyőződése miatt, ideértve vallási meggyőződését is, ha annak nyilvánítása nem sérti a törvénnyel oltalmazott közrendet.

A francia szöveg első tagmondatának *(Nul ne doit être inquiété pour ses opinions)* a négy magyar szövegben az alábbi változatok felelnek meg:

senkit se szabad üldözni véleménye miatt
senkit sem szabad azért üldözni, mert . . . más véleményen van
senkit sem szabad meggyőződése . . . miatt . . . zaklatni
senki sem üldözhető meggyőződése miatt

Vélemény vagy meggyőződés? Vagy egyik sem, hanem egy harmadik főnév?

Első látásra a polgári szabadságjogok jól ismert „véleményszabadság" kifejezése jut eszünkbe. A Magyar Nyelv Értelmező Szótára szerint *vélemény*en általában valakiről vagy valamiről alkotott nézetet, felfogást értünk, illetőleg ilyenek összességét (VII, 318–9). A *meggyőződés* szó pedig azt a megalapozott és szilárd nézetet jelöli, amely az ember egész gondolkodását, sőt magatartását is áthatja. (Lényegében azonos értelemben használja a francia a *conviction* főnevet.) A *vélemény* mögött az ítéletalkotás gondolata húzódik meg; a *meggyőződés* mögött a belsővé vált bizonyosság. A kettő nem azonos. A két fogalom kifejezésére (megnevezésére) az általam ismert európai nyelvek két különböző szót használnak.

A forrásnyelvű szövegben látható többes számú *opinion* főnév azt fejezi ki, hogy valakinek valamilyen meghatározott területen kialakult valamilyen nézete, felfogása, illetve kialakította magában valamilyen kérdéssel kapcsolatban a nézetek és felfogások összességét.

A német Kropotkin-fordítás így fogalmaz: . . . *niemand wegen seiner Meinungen verfolgt werden darf* . . . A Nyilatkozat német fordítása így: *Niemand soll wegen seiner Ansichten . . . beunruhigt werden* . . . Az angol pedig így: *No man is to be interfered with because of his opinions* . . .

Így hát el kell vetnünk az *opinions* = *meggyőződés* megfeleltetést, de a *vélemény* mellé fölsorakoztathatjuk a *nézet/nézetek* főnevet.

A második kérdés: üldöz vagy zaklat? Vagy egyik sem, hanem egy harmadik ige?

A magyar *zaklat* igével azt fejezzük ki, hogy valakit nyugalmában vagy munkájában szükség, illetőleg jog nélkül állandóan zavarnak; az *üldöz* igével meg azt, hogy valakit állandóan nyomon követnek, nyugtalanítanak, kergetnek. A francia *inquiéter* ige nem tartalmaz a cselekvés ismétlődésére utaló szemantikai jegyet: a *háborgat* ige közléstartalma áll a legközelebb a francia igééhez.

A fenti gondolatmenet szerint tehát ilyesféle fordítás felelne meg a forrásnyelvű tagmondatnak: Senkit sem szabad véleménye miatt háborgatni. De ez a fogalmazás — itt és most — azért lenne torz, mert a rákövetkező mondatszelvénybe („még vallási . . . miatt sem", ill. „ideértve vallási . . . is") sehogy sem illeszthető be a *vélemény* főnév. „Vallási vélemény"-ről vagy „vallásos vélemény"-ről a

magyarban nem beszélünk. A B és C változat „még vallási dolgokban sem" és „akár a vallás ismeretében más vélemények van" megoldása igencsak szerencsétlen. Az első pongyola, a második félrevezető. Ezért volna célszerű az ebbe a a szövegkörnyezetbe jól belesimuló *nézet* főnév többes számú alakjához folyamodnunk. Közléstartalma azt a felfogást juttatja kifejezésre, amelyet valaki, egyéni véleménye alapján valamiről (de nem valakiről, s ez esetükben csöppnyit sem zavaró) alakít ki.

Meggondolásaink végére érve: senkit sem szabad nézetei miatt háborgatni, még vallásos nézetei miatt sem.[8]

A cikkel kapcsolatos másik megjegyzés már átvezet a következő vizsgálati szemponthoz: amikor az E alatt bemutatott szöveg a *l'ordre public établi par la loi* szószerkezetet a „törvénnyel oltalmazott közrend" szószerkezettel felelteti meg (szemben a többi változat *alkotott, teremtett, előírt* (!) állítmányával), mintha a fordítót az a marxista szemlélet vezetné, amely szerint a felépítmény egyik funkciója, hogy „oltalmazza" a társadalmi alapot.

c) A szöveg fogalomvilágának szubjektív értelmezése

Tizenhetedik cikk

A) Les propriétés étant un droit inviolable et sacré, nul ne peut en être privé, si ce n'est lorsque la nécessité publique, légalement constatée, l'exige évidemment, et sous la condition d'une juste et préalable indemnité.

B) Senkit se lehet tulajdonától megfosztani, ha csak a közszükséglet, amit törvényes úton kell megállapítani, parancsolóan nem követeli, és akkor is csak méltányos és előre fizetendő kártérítés ellenében.

C) Senkitől sem lehet tulajdonát elrabolni, hacsak azt a közszükség, mely törvényes úton állapítandó meg, parancsolóan nem követeli, és akkor is csak méltányos és előre fizetendő kártalanítás mellett.

D) Minthogy a magántulajdon sérthetetlen és szent jog, magántulajdonától senki sem foszthető meg, hacsak a törvényesen megállapított közjó ezt nyilvánvalóan meg nem követeli, ekkor is feltétel azonban az igazságos és előzetes megváltás.

E) Minthogy a tulajdon joga szent és sérthetetlen, azt senkitől sem szabad elvonni, kivéve ha a törvényben megállapított közérdek elkerülhetetlenül megköveteli, ez esetben is csak előzetes és igazságos kártalanítás ellenében.

A cikk *nul ne peut en être privé* szakaszának a négy magyar változatban négyféle megoldás felel meg:

senkit se lehet . . . megfosztani
senkitől sem lehet . . . elrabolni
senki sem foszthető meg
senkitől sem szabad elvonni

A francia *priver* ige közléstartalmához a legközelebb kétségtelenül a magyar *megfoszt* ige jelentése áll (vö. B és D). Gondoljunk csak a *jogfosztás, jogfosztott* szóösszetételekre. A C változat pejoratív színezetű *megrabol* megfeleltetése szándékos vagy akaratlan fordítói önkény terméke. Hasonló, a fordító tudatából kisugárzó átértelmezéssel találkozunk a német Kropotkin-fordításban is: *keiner kann des Eigentums beraubt werden;*[9] ugyanezzel a szövegezéssel a Nyilatkozat 1977-ben (a nyugat-németországi Paderbornban megjelent) fordításában: *so kann niemand dessen beraubt werden.* Az E változat viszont tompító színezetet ad az állítmányi tagnak: a jog elvonásának fogalmából hiányzik a jogfosztás erkölcsi tiltakozása. Csupán azt fejezi ki, hogy valakitől, valamilyen okból, megvonnak valamit (amit a jogi szabályozás értelmében vagy megadnak, vagy nem). De ha a cikk első tagmondata értelmében „a tulajdon joga szent és sérthetetlen", akkor a szent és sérthetetlen jog *elvételéhez* nem a jogelvonás, hanem a jogfosztás fogalma társul. Nem egyenlíti ki a fosztás ⟷ elvonás

[8] „Nézeteit egyébként Magyarországon mindenki szabadon vallhatja", olvassuk Aczél Györgynek a párizsi Humanité kérdéseire adott válaszában (Magyarország, XVI (1979), 5, 14.).

[9] Könnyen elképzelhető, hogy a Bécsben kiadott magyar fordítás támaszkodott az 1909-es német fordításra (is).

közötti értelmi és hangulati különbséget az sem, hogy a *pouvoir* modális igét az E változat fordítója az erősebb tiltakozás kifejezésére használt „nem szabad" formával felelteti meg. Ezen a ponton újabb és más természetű fordításbeli nehézségekkel találkozunk.

A *priver* ige tartalmát módosító (modális) ige megfeleltetésére a négy fordításban háromféle változatot találunk. Két ízben fordul elő a *lehet,* egyszer a *szabad* ige és egyszer a ható igeképző. A francia *pouvoir* ige tagadó alakja az adott szövegkörnyezetben azt fejezi ki, hogy valakinek nincs erkölcsi joga valamihez. A magyar *lehet* ige tagadó alakjának, főnévi igenév előtt, van ilyen jelentése (is): a mondanivalónak még érzelmi, esetleg indulati színezetet is adhat (ÉrtSz. IV, 673: Ilyet nem lehet mondani!). A ható igeképző tagadó formája pedig azt fejezi ki, hogy valamit *tilalmas* megtenni: nem szabad vagy nem illik. És amit nem szabad megtenni, azt valaki vagy valami tiltja, esetleg büntető, megtorló rendelkezéssel sújtja.

Hajszálnyi, árnyalatnyi különbségek. De mégsem lehet igaz, hogy a magyar nyelv egy és ugyanazon közléstartalom, közlőszándék kifejezésére három, egymással bármikor fölcserélhető alakot tart életben. A nyelv ennél gazdaságosabban él eszköztárával. A szövegegész fogalomvilágát kell segítségül hívnunk, hogy eldöntsük, melyik alakot nevezhetjük az adott szövegszelvényben a forrásnyelvű kifejezés egyenértékűjének. Az emberi jogok nyilatkozatáról van szó. Mondatszakaszunkba tehát az van beleírva, miszerint senkinek sincs rá erkölcsi joga, hogy valakit a tulajdonától megfosszon, minthogy a tulajdon joga szent és sérthetetlen. Vigyázat! Ezt nem a fordító mondja! Ezt az 1789-es Nyilatkozat deklarálja. Eufemizmusnak, öncenzúrának itt helye nem lehet. Ha a mondatot eredeti fogalomvilágába helyezzük vissza, az adekvát magyar kifejezést a B szövegben találjuk meg: senkit sem lehet megfosztani.

A Nyilatkozat angol fordítása nagyon kategorikusan fogalmaz: *no one shall be deprived . . .* Ez a fordulat megint olyan kötelezettségre utal, amelynek megszegése jogi következményekkel jár. Gyakorlati (büntető)jogi síkra teszi át azt, ami a Deklaráció fogalomvilágában az embernek transzcendens, a bevezető szakaszban megidézett Legfelsőbb (Legfőbb) Lénytől származó („szent") joga. És mert az Alkotmányozó Nemzetgyűlés 1789 augusztusában ennek a fogalomvilágnak adott nyelvi formát, nem lehet (mert a fordítónak nincs rá erkölcsi joga) megváltoztatni azt, ami erre az ideológiai közegre utal, ami ezt tükrözi. Ezért nem helyes az E változat megoldása sem, amely a „nem szabad" tiltást valamilyen emberi döntés hatáskörébe utalja, kivált azáltal, hogy még az *elvon* igével is házasítja.

2. A szöveg pragmatikai értékének torzulása

Többször utaltam vissza a Deklaráció keletkezésének időpontjára. Elkerülhetetlen volt: a szövegnek mind tartalmát, mind formáját át- és átitatja a kor, amelynek szülötte, a polgári forradalom kezdeti szakasza. A fordítás lényegéből következik, hogy az átültetés közvetítse az eredetinek minden tartalmi-világnézeti sajátosságát. De mennyiben kell érzékeltetnie a forrásnyelvű anyag szóállományának, mondatfűzésének történelmi-társadalmi-kulturális beágyazódását („beágyaz*ott*ságát")? És hogyan közvetítse a gondolkodásnak a nyelvi szövedékben megragadható, helyhez és időhöz kötött különös jellemzőit?

Arról a fordítónak eleve le kell tennie, hogy olvasójából ugyanazt a megismerő-értelmi és érzelmi hatást váltsa ki, mint amit az eredeti szöveg a kortársaiból váltott ki. Ez objektíve lehetetlen. De hogyan érzékeltesse mégis, amit jó volna kifejeznie, hogy a Nyilatkozat tele van olyan fogalmakat, fogalmi kapcsolatokat jelölő szavakkal, szófüzérekkel, amelyek a maguk idejében újszerűek voltak, ma meg egy történelmi távlatokba tűnt világot idéznek föl? Hogyan érzékeltesse, hogy olyan deklaratív szöveget kell átültetnie, amelynek — mint szövegtípusnak — 1789-ben még nem voltak jelentős történelmi hagyományai (hiszen éppen ez a szöveg a műfaj egyik őspéldánya)? Hiszen ma a csak újságot olvasó ember számára sem idegenek a műfaj jellegzetes szövegszerkesztési vonásai.

Ezen a ponton újabb kérdés vetődik föl: és mi végből készül az adott fordítás? Mert más elgondolások alapján kell megszerkeszteni, ha népszerűsítő-ismeretterjesztő kiadványban fog megjelenni (D szövegváltozat), megint másképpen, ha szakembereknek szánt kézikönyvben (E változat), vagy éppen valamilyen történelmi műbe foglalt idézetként (B és C változat). Ahány kérdés, annyi elméletileg is bizonytalankodó válasz, a gyakorlatban esetleg meghökkentő megoldás. Mert ha ebből a szempontból nézzük végig akár csak a bemutatott szövegrészleteket is, azt látjuk, hogy a korba

ágyazódás megjelenítése többnyire az elszigetelt szó megfeleltetésére szorítkozik (vö. 6. cikk: *volonté générale* = közakarat; 17. cikk: *néçessité publique* = közszükség, közszükséglet (!), közjó, közérdek stb. stb.)

Az igazságnak tartozunk vele, hogy a D változatnak egyes, ehelyütt nem elemzett részletei sikeresen archaizáló fordítói megoldásokat is tartalmaznak.

Az E alatt bemutatott szövegnek a kétségtelenül korszerűsítésre, szabatos értelmezésre törekvő átültetésében viszont a fordító azzal kívánja a jobb áttekinthetőséget biztosítani, hogy az együvé tartozó gondolatokat rövidebb mondatokra tagolja, gyakran összekapcsoló elemeik kihagyásával (az idézett részleten kívül a 4., 8., 9. és a 11. cikkben). Mintha bizony a hosszú mondatot nem lehetne világosan tagolni, áttekinthetővé, jól értelmezhetővé tenni. Mintha a kézikönyv feltételezett olvasói: jogászok, diplomaták, történészek nem értenék meg a jól szerkesztett, akár többszörösen összetett mondatot, az árnyaltabb gondolkodás nyelvi kifejezésének formáit.

Az alábbi részleten azt szeretném szemléltetni, hogy egy-egy szónak vagy szócsoportnak az önmagában helyes megfeleltetése még nem elégséges ahhoz, hogy a szövegegész az olvasóban fölidézze az eredeti írásmű légkörét, vagy egyértelművé tegye a forrásnyelvű szöveg értelmét. Mert a szöveg egységes egész. Részeinek tartalmát, kifejezőértékét, egésszé szerveződésének belső rendjét különböző elemeinek (egységeinek) kölcsönhatása határozza meg. Márpedig azok az elemek, amelyeknek akár a tartalma, akár a kifejezőértéke nem illeszkedik a (forrásnyelvű) szöveg belső rendjéhez, a fordításnak az eredeti írásműtől eltérő olvasatot adnak: eltorzítják, esetleg meg is hamisítják a szerző mondanivalóját.

Tizenkettedik cikk

A) La garantie des droits de l'homme et du citoyen nécessite une force publique; cette force est donc instituée pour l'avantage de tous, et non pour l'utilité particulière de ceux à qui elle est confiée.

B) . . . a közhatalom mindenki érdekében működik, és nem azok különös előnyére, akik gyakorolják.

C) . . . a közhatalom mindenki érdekében van berendezve, nem pedig azoknak a külön érdekében, akikre rá van bízva.

D) Az ember és a polgár jogainak biztosítása közhatalmat tesz szükségessé; ez a hatalom tehát mindenki javára áll fenn, nem pedig azoknak a magánérdekében, akikre rá van bízva.

E) Az emberi és polgári jogok biztosítása szükségessé teszi a közhatalmat; e hatalom tehát a köz javát szolgálja, nem pedig azokét, akikre gyakorlását rábízták.

A cikk első tagmondatában viszontlátjuk a Deklaráció címét. Csakhogy ezúttal az E változat ír „emberi és polgári jogok"-ról; a D szöveg viszont „az ember és polgár jogai"-ról. Föl kell tételeznünk, hogy a francia szerkesztők szándékosan idézték a címadó vezérfogalmakat. De vajon mi késztette a két fordítót a (keresztben) újrafogalmazásra?

Szabatosabb megoldásnak látszik „az ember és polgár jogai" szövegezés. Igaz, mostanában nap mint nap halljuk, olvassuk „az emberi jogok" kifejezést; a „polgári jogok" összetételben azonban visszacseng a jogágazatnak, a „polgári jog"-nak a neve.

Az első tagmondat, mind a D, mind az E változatban, szó szerint — és látszólag pontosan — közli a francia eredetinek a tartalmát. Mégsem fejezi ki a Nyilatkozatba foglalt mondanivalót. Egy korábbi cikkből ugyanis — a másodikból — megtudtuk: az ember és polgár jogai *elévülhetetlen természetjogok (droits naturels et imprescriptibles).* Ha pedig azok, akkor most nem jogok *biztosítás*áról, hanem *megóvás*áról, *megőrzés*éről van szó. De nézzük tovább, mit tartalmaz még a 12. cikk: a természetjogok 'érintetlenül hagyása' szükségessé teszi valamilyen hatalom megszervezését. Ezt a hatalmat *(force publique)* mind a négy fordítás a régies *közhatalom* főnévvel jelöli. Ma 'az államhatalom karhatalmi /erőszak/belső fegyveres szervei'-t értjük „force publique"-en. A pontosvessző után következő tagmondatok két ellenpontozott részre oszlanak. Az első axiomatikusan fogalmazott következtetés. Kitüntetetten fontos tartalmat hordoz. A második rész hosszabb, részletezőbb; alárendelt mellékmondattal pontosított kiegészítés. Az ellentét két pólusa: *avantage* ⟷ *utilité* és *de tous* ⟷ *particulière* [*de ceux à qui elle est confiée*]. Ez utóbbi jelzői tagmondat angol fordítása: *to whom it is entrusted;* a német szövegé: *denen sie anvertraut ist* (orosz fordítását az Enciklopédia nem idézi). Elég egyértelmű, miszerint a *confier* igével kifejezett állítmány aktuális közléstartalma = 'megbíz', 'gondjaira bíz'. Így értelmezi mind az angol, mind a német fordító. Ezt sugallja a 3., a 14. és 15. cikkbe beleírt mondanivaló is: minden szuverenitás forrása a Nemzet; a polgár szabad akaratából járul hozzá a

közös kiadásokhoz; joga, hogy a közpénzek fölhasználását ellenőrizze; hogy a közhivatalnokoktól számon kérje, miként sáfárkodtak velük. A hangnem, a szemlélet a kor naiv-utópikus gondolkodás- és kifejezésmódját tükrözi.

Hogyan ültesse át a fordító az ilyen szöveget?

A kiadvány céljától függően két megoldás között választhat: vagy megkísérli, hogy fölidéz valamit a hangnemből, a szemléletből, vagy pedig korszerűsít. Ez utóbbi esetben a már intézményesült társadalom szövegszerkesztési és szóhasználati szokásaihoz közelítve fogalmaz. Egyet nem tehet meg: nem moshatja össze a kétféle fordítói stratégiát.

Mondanivalóm szemléltetésére kétféleképpen fogalmaztam újra a cikket. Variánsaim korántsem tökéletesek, de talán érzékeltetik a szándékot. Az a) jelű változat archaizálásra törekszik. Eszközei: régies vagy választékos szavak; az „avíttas ízű", bár a magyar nyelv rendszerével nem összeférhetetlen szenvedő szerkezet; a „Nemzet" szolgálatának eszmevilágát fölsejdítő kifejezésformák. Ez a szöveg népszerűsítő-ismeretterjesztő kiadványban lehetne a helyén. A b) jelű változat korszerűsítésre törekszik, a kulcsfogalmak szabatos értelmezésére. Ezért szőttem a szövegbe a napjaink gyakorlatából ismert elnevezésüket; ezért a kissé hivatalos, a gyakori használattól fakóvá nyűtt szövegszerkesztés. Ennek a változatnak a helye a szakmai olvasónak szánt kézikönyvben lehetne. A Deklaráció fogalomvilágában jártas olvasó akkor is tájékozódik térben és időben; ha nem vezérli a régies csengésű szóhasználat, mondatfűzés.

a) Az ember és polgár elévülhetetlen jogainak megóvása közhatalom életrehívását teszi szükségessé; e hatalom tehát mindenki javára hozatott létre, és nem azok személyes hasznára, akiket szolgálatával bíztak meg.

b) Az ember és polgár elévülhetetlen jogainak fenntartása államhatalmi szervezet létesítését követeli meg; ezt a hatalmat tehát a közösség érdekében állították fel, és nem azok személyes előnyeinek biztosítása végett, akiket gyakorlásával megbíztak.

3. Tanulságok

A fordításhoz sok minden szükségeltetik.

Nemcsak mindaz, amit a „sokat próbált" bibliafordító már 450 évvel ezelőtt a maga kínján megtanult. Nemcsak (idegen) nyelvtudás a megértéshez; nemcsak (anyanyelvi) kifejezőkészség a fogalmazáshoz. Nemcsak biztonság a nyelvhelyesség és szerkesztés kérdéseinek megítélésében.

A fordító nem nélkülözheti a szembesítő szövegelemzés és a műfajstilisztika tárgyszerűen megfogalmazható (de sajnos gyéren megfogalmazott) ismereteit sem. Mert bármennyire jártas is a szavak vagy kifejezések mégoly leleményes megfeleltetésében és egybeszerkesztésében, ez a készsége még nem szavatolja a szövegegész torzításmentes átültetését. Mert a fordítás lényege, hogy az egésszé szerveződött írásmű mondanivalóját adja tovább. A fordítónak ezért hol ki kell bontania a forrásnyelvű szöveg implicit közléstartalmát, hol egybe kell foglalnia azokat az egységeit, amelyek szó szerinti megfeleltetése a célnyelvű szöveget fölöslegesen terjengőssé tenné. A fordítónak ezért nemcsak a nyelvet kell ismernie-értenie: értenie kell a szöveg mondanivalójához is; a műfaj (mind forrásnyelvi, mind célnyelvi) kifejező-szokásrendszeréhez is.

De másvalami is szükségeltetik. Ne elégedjenek meg a szerkesztők, a kiadók és maguk a felhasználók se az olyan körülbelül megfelelő fordításokkal, amelyek — Deák Ferenc mondását továbbszínezve — körül ugyan megfelelők lehetnek, ám belül nem azok.

Egy ismeretlen pécsi Csehov-fordításról

HAJZER LAJOS–HETESI ISTVÁN

Anton Pavlovics Csehov (1860–1904) 76 évvel ezelőtti halálhíre (Badenweiler, 1904. július 15.) azért is váltott ki meglehetősen gyors reakciót Pécsett, mert éppen akkor robbant be a város kulturális életébe, amikor a pécsi sajtóbeli fogadtatása, a művei iránt megnyilvánuló érdeklődés is fellendülőben volt.

Novellái egyik legkövetkezetesebb terjesztője, a *Pécsi Közlöny* (1893–1913) – a művészete iránti kegyelet jeleként – az egyik legismertebb művét, *A kaméleont* (1884) közölte magyar fordításban a napilap 1904. július 28-i számában. A több mint 40 000 lakosú város másik rangos napilapja, a polgári beállítottságú *Pécsi Napló* (1892–1944) 1904. július 17-én nekrológ formájában vett búcsút az orosz irodalom egyik legismertebb klasszikusától *(Csehov Antal meghalt)*, és mutatványként Csehov *Tarka históriák* címen, Zsatkovics Kálmán fordításában Ungvárott megjelent elbeszéléskötetének egy darabját, a *Műdarabot* (1886) közölte július 23-i számában. A fenti mű népszerűségére jellemző, hogy ez a Csehov-novella még egyszer – más fordításban – megjelent *Az ajándék* címen a *Pécsi Közlöny* 1907. december 31-i számában.

A fenti tényeket figyelembe véve – eddigi sikeres azonosításaink alapján – 1903 és 1913 között (az általunk vizsgált sajtótermékekben) Pécsett 10 Csehov-novella került publikálásra, azaz jutott el nem kevés újságolvasóhoz a jelzett időszakban, mintegy kiegészítve az egyéb utakat (irodalmi folyóiratok, könyvek, fordításgyűjtemények stb.).

Csehov színpadra írt művei – az országos képhez hasonlóan – lényegében jóval a halála után jutottak el a pécsi színpadokra. Csehov *Kérők* c. művét – a dr. Kardos Imre szerkesztésében megjelent *Hír* (1919–1921) tudósítása szerint (1920. július 30.) – 1920 júliusának végén adták elő Pécsen a Siklósi utcai Nyári Orfeum színpadán, de ez a Csehov-vígjáték közkívánatra még augusztusban is az Orfeum műsorán maradt (*Hír,* 1920. augusztus 6-i és 10-i szám). 1920. október 15-én – még Pécs szerb megszállása idején – a város szépirodalmi, művészeti és irodalmi folyóiratában, a *Krónikában* (1920–1921) megjelenik egy színikritika Csehov *Ványa bácsi* (1897) c. művéről k.l. aláírással, feltételezhetően a folyóirat főszerkesztője, Kondor László tollából.

A *Pécsi Napló* 1925-ben a *Sirály* londoni bemutatójáról is közli Kelemen Sándor írását (december 25-i szám). 1927-ben méltatja a lap Csehovnak *A vizsgálóbíró* címen megjelent novellafordítás-kötetét, s „Csehov Antalról" azt írja, hogy „időrendben utolsó a XIX. század orosz klasszikusainak sorában és ma is egyike a hatalmas orosz irodalom legkimagaslóbb alakjainak", aki „soha nem tévedő biztos kézzel veti elénk a maga korának soha el nem múló örök emberi alakjait és rajzolja meg lelküket és egész világukat" (szeptember 14-i szám).

A pécsi sajtóban publikált Csehov novelliák egyik érdekessége, hogy – kevés kivétellel – a *Pécsi Közlöny* című független lapban kerültek közlésre, abban az egyre liberálisabb szellemű, igényes pécsi lapban, amelynek a szerkesztősége 1913. január elsején – nem sokkal a lap megszűnése (1913. augusztus 31.) előtt – az alábbi következtetésre volt kénytelen jutni:

> Lapnak, mely nem kormányt, vagy érdekcsoportot támogat, hanem független orgánuma akar lenni a közönségnek, roppant nehéz a helyzete . . . Nehéz, vészteljes felhők csoportosulnak hazánk egén. Bécs kiküldöttjei ennek a szerencsétlen országnak teljes tönkretevésén dolgoznak, hogy minél könnyebben teljesen osztrák járomba hajthassák a nemzetet.

A *Pécsi Közlöny*ben publikált Csehov-novellafordítások — *A látogató* (1903. dec. 3.); *A borbély* (1903. dec. 16.); *Egy csettintés* (1904. jan. 28.); *A kaméleon* (1904. júl. 28.); *Az ordó* (1905. nov. 12.); *A tábornok* (1907. okt. 5.); *Az ajándék* (1907. dec. 31.); *A felügyelő bizottságban* (1911. márc. 29.), valamint a *Pécsi Napló*ban közölt *A műdarab* (1904. júl. 23.) és az *Egyszer egy esztendőben* (1905. márc. 5.) — mellett a jelentős szerepet betöltő *Dunántúl* (1911—1944) is közölt egy rendkívül érdekes Csehov-novellát, amelynek hazai sorsa, pécsi fordítástörténeti vonatkozásai érdeklődésre tarthatnak számot több oknál fogva. Ez a novella Csehov *A fogadás* (oroszul: Пари, 1888) című műve, amelyet a két világháború közötti Pécs második legnagyobb olvasótáborral rendelkező napilapja, a *Dunántúl* 1913. december 25-i száma közölt Lajos Gyula (1877—1955) fordításában.

A Csehov-művet első ízben a *Novoje vremja* 4613. száma közölte 1889. január 1-én. A novella első magyar fordítása még ugyanebben az évben napvilágot látott a *Pesti Hírlap*ban *Két millió* címen. A Kozocsa—Radó-féle bibliográfia[1] utal arra is, hogy 1945 előtt ennek a Csehov-novellának még 5 címen jelent meg magyar fordítása (*Még egy rege,* 1899; *Mit ér az élet,* 1925; *Fogadás,* 1927; *Különös fogadás,* 1932; *Kétmilliós fogadás,* 1944), ami a Csehov-mű iránti megkülönböztetett érdeklődésre is utal.

A pécsi fordítás érdekessége és kuriózum jellege nem a fordítás évében (1913) rejlik, hanem ama tényben, hogy a közvetítő nyelv nem a szokványos (német vagy francia), hanem a L. L. Zamenhof (1859—1917) által alkotott eszperantó. A rendelkezésünkre álló, kisszámú forrásmunkában találtunk adatokat azzal kapcsolatban, hogy az orosz irodalom jó néhány művét eszperantóra is lefordították a XX. század első évtizedeiben, de az említett Csehov-fordítás eszperantó „eredetijére" eddig még nem sikerült rábukkannunk.

A pécsi eszperantó—magyar fordítás tehát Lajos Gyula káplán, „ének-iskolai" igazgató és székesegyházi karnagy munkája, aki a teológiát Pécsett végezte, s itt is szentelték fel 1899-ben. A *Pécs—Baranyai Ismertető* adatai szerint[2] 1906-ban a regensburgi egyházzenei tanfolyamon karnagyi oklevelet szerzett. Az országos hírű Pécsi Dalárdának is tiszteletbeli tagja volt. Lajos Gyula, az 1945 előtti pécsi eszperantó élet egyik jeles alakja bizonyára Pécsett került kapcsolatba az eszperantóval, hiszen — tudomásunk szerint — Pécset a századfordulón az „élénk eszperantó élet" jellemezte. A mesterséges nyelv iránti szeretet vihette el Lajos Gyulát is addig, hogy a Magyarországi Eszperantó Szövetség pécsi csoportjának lett a vezetője, s vele együtt az eszperantó lelkes propagálója és tanítója. Pallós Istvánné, a pécsi eszperantisták egyik jelenlegi lelkes irányítójának közlése szerint Lajos Gyula oly magas szinten művelte az eszperantót, hogy ezen a nyelven egyházi szertartások celebrálására is képes volt. Így nem véletlen, hogy vállalkozni mert Csehov fordítására az eszperantó közvetítésével.

A Csehov-elbeszélés pécsi fordítóját a mű extrém cselekménye és a történetben rejlő filozófiai mag ragadhatta meg. A történet ama vitához kapcsolódik, hogy melyik a humánusabb, etikusabb és „modernebb" büntetés: a halálbüntetés, avagy az életfogytiglan tartó börtön. Egy 25 éves jogász 2 millióba fogad egy bankárral, s be óhajtja bizonyítani, hogy az utóbbi humánusabb, mert azt túl lehet élni. A jogász — a „fogadás" értelmében — 15 évi önkéntes rabságot vállal, csak hogy „tételét" a gyakorlatban megpróbálja igazolni. Ez a jelenség — a „próba" — nem új a korabeli orosz irodalomban, hiszen megtalálható pl. Dosztojevszkij néhány művében is (pl. Raszkolnyikov elmélete igazolásának próbája a gyilkosság a *Bűn és bűnhődés*ben).

A fogadás hőse, a 25 éves jogász, szenvedélyes igazságkeresésére jellemző, hogy a maga igaza bizonyítására képes 15 év börtönt vállalni. Közben — a bankár által kijelölt kerti lakban — a kapott könyvekből igyekszik megismerni a múlandó világ olcsó hiúságait, kicsinyességeit és hamisságát. Letölti a 15 évet, de az embert és a világot megrontó pénzre nem tart igényt, s búcsúlevelében közölt, felismert, szörnyű igazságokkal és tettével megdöbbenti a bankárt és az olvasót.

A Csehov-mű eszméje — a pénz az ember és a világ megrontója, az értékek csalárd fokmérője — bizonyára Tolsztoj hatását viseli magán, amihez a 80-as évek végének „nehéz idői" is társultak Csehov

[1] KOZOCSA SÁNDOR—RADÓ GYÖRGY: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig.* Budapest, Művelt Nép Könyvkiadó, 1956, 71.

[2] *Pécs—Baranyai Ismertető* (szerkeszti: Kalotai László). Pécs, Dunántúl Rt. Részvénynyomda, 1934, 397.

életében és szemléletében. Csehov ugyanis látta, hogy a korabeli orosz értelmiség körében mily divatossá váltak azok az eszmék, amelyek elsősorban Schopenhauer filozófiájából áradtak: a világon minden múlandó; minden csalóka, minden csak illúzió; az élet céltalan és értelmetlen. Csehov 1894. március 27-én a következőket írja Szuvorinnak, a *Novoje vremja* című folyóirat szerkesztőjének: „. . . a tolsztoji filozófia erősen megkapott, és hat-hét éven át rabja is voltam, de nem az alapelvei hatottak rám, hiszen ezeket már korábban is ismertem, hanem a tolsztoji kifejezésmód, az okoskodás, és bizonyára hipnotizált is a maga sajátos módján".[3]

Az író által említett hat-hét évben — az 1880-as évek közepén és második felében — a tolsztoji erkölcsfilozófia hatását tükröző elbeszélések egész sorát írja. Példaként megemlíthetjük az *Álmosság,* a *Szerelem,* a *Komoly lépés,* a *Szerencsétlenség,* a *Jó emberek,* a *Koldus,* a *Találkozás,* a *Tífusz,* a *Nagyhéten, A kozák* című műveket. Csehovnál a Tolsztoj-hatás az 1888—89-es években kulminál. Sajátosan tolsztoji problematika jelenik meg a *Névnap*ban, és más-más etikai kérdést érintve, idetartozik *A roham, A varga meg az ördög* és *A fogadás* című novella is.

Mindkét író érdeklődésének középpontjában a társadalmi visszásságok leleplezése áll. Közös tiltakozásuk gyökere is: mindketten hisznek az emberben, az ember szellemi és erkölcsi tökéletesedésében. Csehov azonban önálló, saját útját kereső művész, aki sohasem válik a tolsztojánus eszmék fenntartás nélküli hívévé. Igyekszik tájékozódni a tolsztoji filozófiában, nagyra becsüli idősebb kortársa lelkiismereti érzékenységét, az orosz nép iránti felelősségérzetét, ugyanakkor őszintén kifejezi Tolsztoj illúzióival kapcsolatos ellenérzését is. A Jasznaja Poljana-i remete erkölcsi tételeit a hétköznapi ember valóságos életével veti egybe és eljut — a legnagyobb vonzás éveiben is — Tolsztoj olyan alapvető etikai tanításának megkérdőjelezéséig, mint pl. a „ne állj ellent a gonosznak erőszakkal" vagy pedig az öntökéletesedésnek mint az emberiség megmentése egyetlen lehetséges útjaként való felfogásnak elvetéséig.

Ez a kettősség — a tolsztojánus eszmék hatása és a velük szemben érzett kétely — figyelhető meg *A fogadás* című elbeszélés első változatában is, amely a *Novoje vremja* 1889. január 1-i számában jelent meg. Csehov később, összegyűjtött művei kiadásakor módosítja az elbeszélés első két fejezetének a szövegét, és elhagyja a mű harmadik fejezetét. Az eredeti variánsban a fiatal hős egyik utolsó olvasmánya Tolsztoj *Mi az én hitem?* című írása, amely nyílt utalás a főhős erkölcsi felbuzdulásának egyik forrására. A harmadik fejezet a Csehovra jellemző realitásérzékkel zökkenti vissza a cselekményt a tolsztoji valláserkölcsi illúziók világából a valóság talajára: a hős erkölcsi megtisztulása csak ideiglenes, az emberi társadalomba való visszatérés után újra felébred benne a pénz, a gazdagság utáni vágy és visszajön a két millióért. Még inkább pillanatnyi a bankár erkölcsi megrendülése: a fogoly cselekedete rövid ideig megindítja, de utána ugyanúgy él, mint korábban. Csehov azzal, hogy a harmadik fejezetet elhagyta, megváltoztatta műve eszmeiségét is. Az elbeszélés végső formájában megőrzi a tolsztoji valláserkölcsi nézetekhez való közelségét, de elveszti az e nézetekkel szembeni csehovi kételyt.

Tolsztojra emlékeztet az elbeszélés indítása, a halál- és az életfogytiglani börtönbüntetés valláserkölcsi értelmezése. A nagy példaképre emlékeztető módon történik a hős erkölcsi újjászületése is: az evangélium, a vallástörténet, a teológia tanulmányozása vezet el az erkölcsi megvilágosodásig. A pénzről való lemondás a jó vallásetikai kategóriájának a győzelmét jelenti a rossz felett. Ugyancsak Tolsztojt idézi a bankár erkölcsi megrázkódtatása is: egy külső ok — a fogoly újjászületése — katarzist idéz elő benne, a gyilkosság szándékától eljut önmaga megvetéséig. Csehovot nem vallásossága vezeti az erkölcsi kérdések ilyen megoldásához, hisz ő — Tolsztojjal ellentétben — ateista. Ateizmusa azonban következetlen, és ezért vélekedik úgy, hogy a kereszténység erkölcsi tartalma elősegíti az ember etikai tulajdonságainak a fejlesztését. Tolsztoj erkölcsfilozófiája csak ideiglenes hatást gyakorolt Csehov írói tevékenységére. Valóságérzéke, realizmusigénye, személyes tapasztalatai (szahalini élményei) révén a 90-es évek elején eljut Csehov a tolsztoji hatás leküzdéséig.

A magyar olvasók a második, végleges változatot ismerik ma is Devecseriné Guthi Erzsébet szép fordításában. Ez a változat jelent meg Lajos Gyula tolmácsolásában is 1913. december 25-én a *Dunántúl* hasábjain. Érdekes felfigyelni az orosz és a magyar lapszerkesztők moralizáló szándékának

[3] A. P. CSEHOV: *Szahalin. Levelek, vallomások 1877—1904.* Budapest, Magyar Helikon, 1975 623.

párhuzamosságára is: a *Novoje vremja* január 1-én, a *Dunántúl* december 25-én — karácsonykor — közli a művet!

Lajos Gyula századeleji pécsi fordítása nagyszerűen adja vissza az elbeszélés feszültségét, erkölcsi tartalmát. A fordítói teljesítmény értékét növeli, hogy nem az eredeti orosz, hanem a közvetítő eszperantó nyelvű fordítás magyarra ültetésével tolmácsolja Csehov gondolatait. Fordításában csupán egy-két helyen érezhető idegen stílushatás.

Megjegyezzük, hogy Csehov *A fogadás* c. műve — Fenyvesi István *Az orosz és szovjet kultúra a szegedi lapokban 1890—1944.* c. bibliográfiájának adatai szerint — még Szegeden sem került lefordításra, illetve publikálásra a helyi sajtóban 1945 előtt. A probléma egri kutatói egyetlen olyan orosz művet említenek egy 1971-es publikációjukban, amelyet Egerben eszperantóból fordított magyarra Holik Sámuel a *Heves-megyei Hírlap* számára (1911. évi 57—58. szám) — A. Ty. Avercsenko *A delej* című művét.[4]

[4] ZBISKÓNÉ HERING MARGIT—ZAHEMSZKY LÁSZLÓ: *A szovjet népek kultúrája az első világháború előtti egri lapokban.* Eger, 1971, 429. (Az Egri Ho Si Minh Tanárképző Főiskola Füzetei, 551.)

Kassák és az olasz futurizmus

TAKÁCS JÓZSEF

A XX. századi magyar irodalom jelentős alkotói közül, amennyire ez egyáltalán lehetséges, Kassák Lajos költészetét megkülönböztetett figyelemben részesítette az olasz szak- és fordítás-irodalom. Folco Tempesti, Paolo Santarcangeli munkái — mások mellett —, legújabban pedig Gianpiero Cavaglià tanulmánya hívta föl a figyelmet e kérdéskörre.[1] Az itáliai kutatások mellett Bori Imre munkái[2] bizonyítják: milyen lehetőségei vannak a magyar irodalmat „kívülről" szemlélő vizsgálatoknak, míg hazai irodalomkritikánk — részben a lukácsi koncepció következtében, de talán főként az aktuális pozícióharcok és értékmentő manőverek miatt — nehezen birkózott meg az avantgarde mozgalmak értékelésének amúgyis kényes kérdésével. Kassák és az olasz futurizmus viszonyának vizsgálata három szempontból is érdeklődésre tarthat számot: előtérbe állíthatja az olasz—magyar kapcsolatok kérdését, újabb adalékokat szolgáltathat Kassák költészetének értékeléséhez, és — mintegy viszonozva az olasz irodalomkritika magyar vonatkozású felismeréseit — hozzájárulhat az olasz futurizmus sokszínűségének feltárásához, amennyiben más kultúrák megtermékenyítésében betöltött szerepére hívja fel a figyelmet.

Kassák és az olasz futurizmus viszonyát elemezve szükségesnek látszik felidézni néhány ismert tényezőt.

1. A századelő lázas szellemi útkeresése — amely az avantgarde mozgalmak közvetlen előzményének tekinthető — szinte helytől és körülményektől függetlenül tűz ki célokat maga elé. A magyar irodalomban pl. Kosztolányi fogalmazza meg világosan azt a közérzetet, amelyet Bergson nyomán „vitalizmusnak" nevezhetnénk, 1904-ben, Juhász Gyulához írott levelében: „Az életet alkotni kell, feltornyozni, az égig rakni, de sohasem szabad foltozni a múltunkkal, amelyek már fel nem támaszthatók."[3] Ez a kiindulópont, amelyet — mondjuk — Boccioni egykorú írásaiból is kiolvashatunk, Olaszországban avantgarde mozgalomban csúcsosodott, nálunk inkább egy polgári értelemben vett kultúrreformban.

2. Éppen a kultúrreform végrehajtói reagálnak elsőként a futurizmus föltűnésére,[4] s ez a tény bizonyítja ugyan tág kulturális horizontjukat, egyúttal azonban alapvető idegenkedésükre is magyarázatot ad. 1913-ban, amikor a futurista művészek kiállítása Budapestet is eléri, a katalógus-előszó a látszat-rokonságra hivatkozik: „A futurista irodalomnak van valami hasonlósága ahhoz az irányhoz,

[1] FOLCO TEMPESTI: *Lirici ungheresi.* Firenze, 1950, Vallecchi; FOLCO TEMPESTI: *Le più belle pagine della letteratura ungherese.* Milano, 1957, Nuova Accademia; PAOLO SANTARCANGELI: *Lirica ungherese del Novecento.* Parma, 1962, Guando; GIANPIERO CAVAGLIÀ: *Arte e avanguardia ungherese.* il verri, 1978. n. 9.

[2] BORI IMRE—KÖRNER ÉVA: *Kassák irodalma és festészete.* Budapest, 1967, Magvető; BORI IMRE: *A szecessziótól a dadáig.* Újvidék, 1969, Forum.

[3] *Babits, Juhász és Kosztolányi levelezése.* Budapest, 1959, Akadémiai.

[4] A Nyugat folyóirat 1910-es, majd 1912-es évfolyamaiban Babits Mihály, Balázs Béla, Szabó Dezső ismerteti a futurizmust.

amelyet nálunk Ady Endre és a Nyugat kultiválnak évek óta."[5] Ám a *Nyugat* eszmeisége alapján törvényszerű az a szinte egyöntetű elutasítás, amelyben a futurista mozgalom részesült.

3. Az olasz futurizmussal valóban rokonítható igazi avantgarde mozgalom nálunk Kassákkal jelentkezik (Szabó Dezső szerepe már ekkor sem egyértelmű). Azonban öt-hat éves „késésről" van szó, ami az első világháború korszakában igen jelentős; 1916-tal a futurizmus első korszaka le is zárult, *A Tett* folyóirat programja pedig csak ekkoriban fogalmazódott meg.

4. Kassák személyében az emberi teljességre törő proletár-művész irányítja a magyar avantgarde-ot, a polgári indíttatású olasz futurizmus szociális érdeklődése — a tematikai egyezések ellenére is — más természetű.

5. Az avantgarde mozgalmak további szerepéről, olasz—magyar vonatkozásban, Folco Tempesti véleményéből kiindulva[6] azt mondhatnánk: a „második futurizmus" elsatnyulása bizonyára összefügg a forradalmi tapasztalatok nélkül maradt olasz társadalom képének alakulásával. Kassák mozgalma viszont szellemi előkészítője lehetett a Tanácsköztársaságnak, hogy azután abban — olykor keserű — tapasztalatokat szerezve az emigráció éveiben előlegezze a későbbi elkötelezett avantgarde mozgalmakat.

A fenti tényezőket szem előtt tartva lássuk először is azt, hogyan ismerkedett meg Kassák az olasz futurizmussal. Közvetlen kapcsolatot nem feltételezhetünk.[7] Nagy önéletrajzi regényének, az *Egy ember életé*nek tanúsága szerint a *Nyugat*ban megjelent cikkekből (Balázs Bélát és Szabó Dezsőt említi) értesült a futurista mozgalomról, amelyről azonmód beszámolt a festő Uitz Bélának. Az időpont nyilvánvalóan 1912, a továbbiakban szó esik a futuristák párizsi kiállításáról is. A következő évben Kassák Budapesten, a Nemzeti Szalonban látta a kiállítást. A futurista kiáltványok ismertetését — amiben különösen nagy szerepe volt Szabó Dezsőnek — hamarosan követték a versfordítások. Kosztolányi 1913-ban állította össze az *Idegen költők antológiáját*, a futurista költők (Marinetti, Buzzi, Palazzeschi) önálló fejezetben szerepelnek. Aki tehát a 10-es évek elején, Magyarországon, idegen nyelvek ismerete nélkül tájékozódni akart a futurista mozgalomról, bátran megtehette. Persze ily módon inkább csak sejteni lehetett a futurizmuson belüli tendenciákat, és a poétikai elvek megvalósítása is a nyugatosok fordításeszményének szűrőjén keresztül volt szemlélhető. A sokfelől érkező impulzusok és a képzőművészeti alkotások közvetlen élménye — amellyel az irodalomkritika nem szokott számot vetni — mégis elegendőnek bizonyultak ahhoz, hogy 1915-ben Kassák már a jelentőségének megfelelő helyet foglalja el a magyar irodalomban.

Kassák verseit 1909 óta közölték a lapok, nagyrészt ezekből állította össze a *Játék—Élet* címmel tervezett kötetének anyagát. „Füzetbe írta ezeket, a megjelenteket gondosan felragasztotta, kötetté összefűzve, címmel, mottóval, ajánlással ellátva kiadásra előkészítette."[8] 1915-ben, mikor saját kiadásában megjelenti első verseskötetét, mégsem ezt az anyagot adja közre, hanem azt a tizenhárom verset, amelynek közös címül az *Eposz Wagner maszkjábant* adja. A két gyűjteményt összehasonlítva gyors és radikális hangváltás tanúi lehetünk: a *Játék—Élet* nagyobbrészt szonettekből áll, a képalkotás, szóhasználat és a szimbólumok Ady és a Nyugat körének erős hatását mutatják; az *Eposz Wagner maszkjában* szabadverseket tartalmaz, a magyar irodalomban addig ismeretlen hangon szólal meg.

„Most mi vagyunk az idő és tér éber csőszei: katonák!" A cím ellenére ez a tíz darabból álló kompozíció távol áll a háború apoteózisától. A költemény alapállását maga Kassák fogalmazza meg: „és én, szelíd gondolatok pásztora, gyors tüdővel, / most rólad énekelek, gonosz indulatok tüze: Háború!" Akárcsak egy természeti katasztrófa, ez az élmény is rejt magában lenyűgöző és elementáris

[5] DÉRY BÉLA: *A futuristák és expresszionisták kiállításának katalógusa.* Budapest, 1913, Január—Február, Nemzeti Szalon. L. még: SZABÓ JÚLIA: *Some influences of Italian Futurism on Hungarian painters.* Acta Historiae Artium, XXVI (1978), fasc. 1—4, klny.

[6] FOLCO TEMPESTI írja *Lirici ungheresi* c. id. művében: „se in Italia i fermenti sociali e politici del futurismo furono i fattori dinamici che doveven poi sfociare nel fascismo (. . .) in altri paesi invece il futurismo divenne quasi l'arte ufficiali di opposti partiti e movimenti".

[7] Ismeretlen eredetű Tempesti közlése Kassákról: „era vissuto anni prima in Italia, lavorando in una fabbrica, e in Italia aveva avuto una diretta cónoscenza del futurismo". FOLCO TEMPESTI: *La letteratura ungherese.* Firenze, 1969, Sansoni.

[8] Kassák Lajosné utószava. KASSÁK LAJOS *Összes versei.* Budapest, 1970, Magvető.

mozzanatokat, de bármily dinamikusan, a verbális telitalálatok sorozatával „festi" is meg ezeket a költő, funkciójuk éppen nem a gyönyörködtetés, a pusztítás mámorában való elmerülés. A háború képe kozmikussá tágul. „A világ négy sarka most véresre ölelkezik" — írja, ám a pokolbéli vízió ellentéteként sorra feltűnnek a béke motívumai. Kassák állásfoglalása világos: minden együttérzése a kataklizma alanyainak szól, nemzeti megkülönböztetés nélkül.[9] Definíciószerű képei az értelmetlen öldöklés tragikumát tárják föl: „a katonák táncolnak a halállal", „a katonák fehér galambot lesnek s vérükkel itatják a földet" stb. A kényszerű külső körülmények és az érzelmekkel, emlékekkel teli belső világ ellentéte szervezi meg a verseket átszövő „lelki állapotok" rajzait.

Dinamizmus és szimultán víziók, a külső és belső egymásba hatolása, a lelkiállapotok tárgyszerű föltárása teremtik meg Kassák első verseskötetének hazai előzmények nélküli, új hangját. Ha ezekhez hozzávesszük a kitüntetett szereppel fölruházott központozást és a hangutánzó, hangulatfestő szavak nyomatékos alkalmazását,[10] a futurista poétika csaknem teljes eszköztára bontakozik ki előttünk. A legfelületibb vonásaiban kifejezetten Marinetti hatása érzékelhető, amint ezt jó szemmel vette észre Szabó Dezső, a futurizmus akkor legtájékozottabb ismerője, Kassákhoz írt levelében: „ne vegye rossz néven, hogy mikor Marinetti ízű bum-bum pre-prejét olvastam, szerettem volna — őszinte nagy szimpátiámmal — jól hátba vágni".[11]

A külsőleges formai egyezésektől eltekintve Kassák költészete már ekkor is szuverén módon alkalmazta a futurista poétika elveit: saját alkotói karakteréhez igazította őket, és az expresszionizmus ábrázolásmódjával vegyítette. Hasonló szintézisre törekvés figyelhető meg Kassák lapszerkesztői tevékenységében. 1915-ben indítja meg *A Tett* c. avantgarde lapját, amelynek részletes ismertetésétől ezúttal eltekinthetünk, hiszen kiváló irodalomtörténeti munkák foglalkoznak vele.[12] Csupán néhány, a futurizmus szempontjából jelentős és kevéssé elemzett összetevőre szeretném felhívni a figyelmet. Az 5. sz. „verzércikkét", Kassák elveivel összahangban, Vajda Imre írta *Világnézet* címmel. „A tett — olvashatjuk — kilép a lélek atmoszférájából. A teleologikus világrendet, a kozmoszt énekli meg és így az *erők éneke.*" Az olasz futurizmus felől nézve szintén ismerősen cseng a következő gondolat, amely azonban magában foglalja a Kassák-körre jellemző „továbbgondolást": „Egyetlen nagy, mindent betöltő tény van és ez a mozgás megállapítása; a társadalomra vonatkoztatva a társadalmi haladás ténye." A futurizmus külsőségeivel leszámoló és a társadalmi kérdésre összpontosító szemlélet jellemzi Kassáknak *A Tett*ben megjelent irodalmi munkáit is.[13] „Holnap azbesztből, vasból és roppant gránitból életet dobunk a romokra / s félre az álomdekorációkkal! a holdvilággal! és az orfeumokkal! / Hatalmas felhőkarcolókat építünk majd és játéknak az Eiffel-torony mását (. . .) és megejtjük az érett, pártalan asszonyokat, hogy új fajtát dajkáljon a föld / s örüljenek az új költők, akik az idők új arcát éneklik előttünk: / Rómában, Párizsban, Moszkvában, Berlinben, Londonban és Budapesten." A *Mesteremberek* c. költemény sorainak jövő-orientációja már lényegileg más, mint a századelő vitalizmusának romantikus jövő-várása, ám az olasz futurizmus szellemétől is elkülönül a konstruktivizmus ideáljainak megfogalmazásával. A 7. számban megjelent *Embertestvérek* c. egyfelvonásos esetében — amely szinte észrevétlen maradt az irodalomkritikában — aligha beszélhetünk a futurista színház hatásáról, de párhuzamos fejlődésről annál inkább. Minden naturalisztikus íz ellenére is nyilvánvaló, hogy a darabban újfajta dramaturgiai elvek munkálnak: a konfliktus forrása nem a cselekmény és nem is a jellemek,

[9] „Vannak, kik Párizs vörös pántlikáit kacagják az égre, / kik Berlin sárga aranygyapját féltik, / kiket Moszkva fehér harangjátéka ríkat". KASSÁK LAJOS *Összes versei,* 12.

[10] Uo: „Fu-u-ujjiii . . .bum . . . bururu-u . . . bururu-u . . . bumm . . . bumm . . . / siü-cupp paka-paka-paka-paka-brura-rü-ü-ü-ü . . . / fru-urrru-u-u-u . . . pikk . . . frrrrrrrru-u-u-u-u-u, / a porban égő rózsabokrot forgat a szél. / Ó jaj! . . . Testvér! Jézuskínszenvedése! . . . Márjámanyám!"

[11] A Kassák-hagyatékban (KM.—1. 300/5). Ugyanebben a levélben Szabó Dezső általában is szembefordul a futurizmussal: „A futurizmus pl. a legpiszkosabb reklámőrültség, ami csak volt a világon. Ez nincs ellentétben a róla írt cikkemmel."

[12] L. olasz nyelven G. CAVAGLIÀ *i. m.;* angolul és németül TOMAŠ ŠTRAUS: *Kassák.* Köln, 1975, galerie gmurzynska; magyarul BORI IMRE id. művei és SZABÓ JÚLIA: *A magyar aktivizmus története.* Budapest, 1971, Akadémiai.

[13] Az elhatárolás mozzanata dominál a 10. számban közzétett programban: „az új irodalom nem esküdhetik fel egyetlen izmus zászlaja alá sem".

hanem szimbolikus erők összecsapása. Az egyik oldalon a Rend áll, amelynek megszemélyesítői a vadászok, a másik oldalon a Szegények, akiknek legpozitívabb vonásait a parasztfiú, Joskó sűríti magába. A darabban megjelenített generációk egymáshoz való viszonya is figyelemre méltó: a munkájában megrokkant Nagyapa unokáját, Joskót éppen nem a saját mestersége folytatására akarja rávenni, minden erejével támogatja a fiút, amikor az — a családtól is elszakadva — a Szabadság nyomába szegődik. A további elemzést mellőzve is megállapíthatjuk, hogy Kassák darabja közeli rokona a futurista színpadi kísérleteknek.

Jellemző az a mód is, ahogyan Kassák a futurista képzőművészet alkotásaira reagál, minden korabeli, hivatásos művészetkritikánál érzékenyebben. A lelkiállapotok megjelenítésére költészete szolgál példákkal; C. Carrà *Egy anarchista temetése* c. képének ihletésére rövid novellát ír (amely szintén *A Tett*ben jelenik meg). A kompozíció dinamizmusának nem formai megvalósítására figyel, hanem a „mű középpontjába" kerülve a lényeget, a megnyomorított tömeg indulatát írja meg.

1916-ban, *A Tett* betiltása után, mint ismeretes, Kassák *Ma* címmel alapít új lapot, amelynek tónusa — egyes feltételezések szerint taktikai okokból — kevésbé kihívó. Ez a váltás egyben az olasz futurizmus inspirációjától való távolodást is jelenti. A társadalmi forradalom perspektívájában újabb ösztönző hatások a német expresszionizmus részéről érik Kassákot, a futurizmus „epilógusa", a *tavolparole* révén, abban a néhány képversben érhető tetten, amelyeket 1921 táján készített.

Az olasz futurizmus — inkább közvetett, mint közvetlen — hatása kétségtelenül szerepet játszik Kassák költészetének kialakulásában. Ha most arra a kérdésre keresünk választ, hogy az avantgarde mozgalmakról írt összefoglaló elméleti művében, *Az izmusok történet*ében a futurizmusról szóló rész — a filológiai pontatlanságoktól eltekintve — miért elmarasztaló erre a mozgalomra nézve, fel kell idéznünk Kassák végső véleményének előzményeit.

Az izmusok története társszerzőjével, Pán Imrével folytatott beszélgetései során jegyezte le naplójába Kassák azt a gondolatot, amely az izmusok történelmi szerepét érinti: „De ahogyan nem lehetett tovább variálni az akadémiai sémákat, ugyanúgy nem lehet örökké lázálomban élni és a kilengéseket végtelenségig fokozni."[14] Ő pedig — mivel nem tett különbséget „első" és „második" futurizmus között — úgy találta, hogy ez a mozgalom „túlélte" önmagát. 1939-ben így írt erről: „Születésének 30. évfordulója alkalmával a futurizmus halottnak tűnik előttünk, bárha még nő a körme és szakálla. Elindulásakor új világot ígért, és szétmállott az időben, mielőtt elhivatottságát bebizonyíthatta volna. Ami a mában is jelen van belőle, alig jelent többet kuriozitásnál."[15] Ugyanebben a cikkben fogalmazza meg a futurizmushoz való viszonyát és leglényegesebb, a második világháború küszöbén ismét aktuálissá vált ellentétét: „Költészetük alakító hatása hozzánk is eljutott, de mi már 1915-ben határozottan szembefordultunk militarista-imperialista szemléletükkel s így költészetük lényegével is. Aktivistáknak neveztük magunkat, de velük szemben a humanitás érdekében kívántunk cselekedni, a háborúval szemben a békés termelés szükségességét hangsúlyoztuk, s a Gépisten dicsérete helyett az ember magasabbrendűségéről és alkotói élethivatásáról szóltunk. Úgy, mint ők, mi is társadalmi szerepet vállaltunk, de nem harcos paroxizmussal, hanem szociális belátásból. És minden erőnkkel azon voltunk, hogy kiszabadítsuk magunkat az iskola korlátai közül, amíg a futuristák elmélete egyre merevebbé vált, alkotóképességük egyre inkább alárendelte magát a hódítás eszméjének és egyre inkább belevetette magát a technikai újítások hajszolásába."

Valóban, *A Tett* 10. számában közzétett programtól fogva Kassák következetesen szembeszállt a futurista kiáltványok háborút dicsőítő téziseivel, azt vallotta, hogy egyetlen izmusnak sem követője. Költészetük *lényegét* azonban aligha azonosította militarista-imperialista szemléletükkel, hiszen folyóirataiban helyt adott a futurista költőknek.[16] A merev poétikai elhatárolás már későbbi fejlemény. Nem tartom kizártnak azt, hogy Szabó Dezső véleményének is szerepe volt a Marinetti-hatás kigyomlálásában; Kassák második verseskötetében, az 1918-ban megjelent *Hirdetőoszloppal*-ban már

[14] Idézi Rónay monográfiájában: RÓNAY GYÖRGY: *Kassák Lajos.* Budapest, 1971, Szépirodalmi.

[15] *A 30 éves futurizmus.* In: KASSÁK LAJOS: *Éljünk a mi időnkben. Írások a képzőművészetről.* Budapest, 1978, Magvető.

[16] Nemcsak *A Tett*ben, a *Ma* munkatársai között is találunk futuristákat (Marinettit, L. Folgorét, A. Palazzeschit).

nyoma sincs a kifogásolt bum-bum pre-pre-knek. Tudjuk, hogy Marinetti és Kassák a húszas évek elején személyesen is találkozott Bécsben, és vitájuk kis híján tettlegességgé fajult.[17] Amikor pedig Marinetti Budapesten, az Akadémián tartott előadást, Kassák a Nyugat hasábjain keserű sorokkal reagál a fasiszta akadémia elnökének színjátékára: „Marinetti úrnak, aki engem is volt szíves aposztrofálni, miközben a jó kutya lelkét jelenítette meg táncaiban, üzenni szeretném, hogy máskor jobban vigyázzon a nyelvére, mert vannak helyek, ahol bántatlanul lehet beszélni a kutya lelkéről, de ugyanott például valakiről elénekelni, hogy kommunista: egyet jelent a denunciálással. Nem azért mondom ezt, mintha szégyenleném magam önmagam miatt, és azt is nagyon jól tudom, hogy Ön eléggé alaposan kivette a részét az olasz gyárakat kisajátító forradalmi akciókból is. Természetesen előzőleg háborús kakas volt (. . .) Azóta azonban Ön saját testére szabott Akadémiát kapott politikai hithűsége fejében."[18]

Összegezve az elemzéseket azt láthatjuk, hogy Kassákot, saját költészete megítélésében is, a militarizmus—fasizmus—marinettizmusnak a futurizmussal való azonosítása befolyásolta. A magyar irodalomtörténetírás is sokáig alkalmazta ezt a sematikus képletet, ezért maradt homályban az olasz futurizmusnak Kassákra és a magyar avantgarde-ra gyakorolt termékeny hatása.

[17] A találkozóról maga Kassák számol be: KASSÁK LAJOS: *Az izmusok története.* Budapest, 1972, Magvető.

[18] *Marinetti az akadémián.* In: KASSÁK LAJOS: *Éljünk a mi időnkben.*

Brecht és Magyarország*

UNGVÁRI TAMÁS

I.

Igen, „Brecht és Magyarország" s nem valamely ijesztő filológiai cím — „Brecht magyarországi recepciójának kérdéséhez". Brecht személyes kapcsolata a magyar irodalom képviselőivel ugyanis éppenséggel Magyarország határain kívül történt: Lukáccsal, Háy Gyulával, Gábor Andorral, akiket keserű kifakadásában a „magyar klikknek" nevezett, s akikről úgy érezte, a moszkvai „teoretikus vonal" képviselőiként megnehezítik eszméi érvényesülését. Említsük fel még azt a gyakran elfeledett tényt, hogy negyedik magyarként Brecht ellenfelei közé sorolható Balázs Béla is — az esztéta és drámaíró, aki nemzetközileg filmesztétaként tette ismertté a nevét. Balázs csak *per tangentem* vett részt a moszkvai *Das Wort* expresszionizmus-vitájában: ám *Mejerhold és Sztanyiszlavszkij* című cikke annak a konzervatívabb színházi vonalnak a védelmét szolgálta, mely nem éppen Brecht népszerűsítésére törekedett.[1]

Brecht magyarországi recepciójának kérdése tehát nem szakítható ki a német irodalom történetéből: része ez a *Bund* (BPRS) körüli vitáknak éppúgy, mint az *Exil-Literatur* egyik fejezetének. Brecht magyarországi érvényesülésén tehát éppen az mérhető le, meddig sugárzott ki az 1931 nyarától 1945-ig folytatott vita Brechttel a munkásmozgalomban és a német irodalmon belül.

Az általános hatáskutatás módszerét tehát itt konkrét és sajátos szempont szerint kell alkalmazni. A magyarországi recepció paradigmatikus: egyfelől a legkarakterisztikusabban rajzolja ki, mi késleltethette Brecht kelet-európai népszerűségének kibontakozását, másfelől arra is rávilágít, hogy a Brecht-életrajz „magyar" vonatkozásán (megannyi véletlen egybeesés folytán) egyszersmind annak az ellenállásnak az erejét is lemérhetni, melyet Brecht művének az újonnan alakult szocialista országokban kellett legyőznie. Werner Mittenzwei *Der Realismus-Streit um Brecht* című könyvében[2] igyekszik a nyomába szegődni, miért és hogyan bontakozott ki Brecht körül már a *Mutter Courage* bemutatója alkalmából az a vita, mely Brecht művét a „formalizmus" árnyékában látta. Elég, ha csupán a vitát indító, majd (legalábbis időlegesen) eldöntő nevekre figyelünk. Fritz Erpenbeck a moszkvai *Das Wort* segédszerkesztője volt, azé a folyóiraté, melyet ugyan Brecht is jegyzett, de amelyre végül is Lukács szelleme nyomta rá a bélyegét. Az akkori Wolfgang Harichra, az Erpenbeck után csatasorba lépő kritikusra nem érdemes sok szót vesztegetni — a Lukács-tanítványok neofita buzgalma benne párosult a leghumortalanabb keménységgel.

Ne szépítsük hát: a második világháború utáni Brecht-recepció a kelet-európai országokban Lukács ítéletének közvetlen átvételével azonos. „So geht . . . Brechts Kritik am sozialen Gehalt vorbei und macht aus der erwünschten gesellschaftlichen Erneuerung der Literatur ein — freilich interessantes und geistreiches — Formexperiment" — írta az 1945-ben megjelent *Deutsche Literatur im Zeitalter des Imperialismus.*

S ezzel Brecht, legalábbis egy időre, kiesett a felfedezendő közvetlen „örökség" képviselőinek listájáról.

*Ez a cikk német nyelven a *Brecht Heute* (szerk. John Fuegi, Reinhold Grimm, Jost Hermand; Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main) számára készült.

[1] BÉLA BALÁZS: *Meyerhold und Stanislawski.* Das Wort, 5 (1938), 115—121.

[2] W. MITTENZWEI: *Der Realismus-Streit um Brecht.* Berlin—Weimar, 1978.

II.

A kelet-európai tudat számára amúgy is egy más Brecht élt a színház — rendszerint rövid — emlékezetében. Budapest például korán felfedezte a *Dreigroschenoper* szerzőjét. Már 1930-ban (szept. 6.) bemutatták a *Koldusok operája* címen a világsikerű művet. A gyors tájékozottságnak e példája különben csak visszatekintve „varázslat". Alfred Kerr a legnagyobb szaktekintélynek számított a Duna partján — érthető, hogy Brecht hírével együtt a Villon-fordítás plágiumvádja is szóbeszéd tárgya lett —, visszhangoznak rá a kritikák. A darab magyar fordítója ennek a jól informált Budapestnek szellemes, könnyűtollú drámaírója volt: Heltai Jenő. Ő azonban (mint ugyancsak a korabeli sajtó tanúskodik róla) Brecht munkájában mindössze John Gay átdolgozását látta. A visszhang nem volt különösebben dicsérő, nem volt elítélő. Regisztrálták Brecht jelentkezését.[3] A szociáldemokrata sajtó (Népszava) némi társadalomkritikai tendenciát is kihallott a darabból.

A felsorolt lapok közül az első kettő — ugyanegy polgári sajtókonszern tulajdona — irodalompártoló, tág szemhatárú. A Budapesti Hírlap 1932-es évkönyvében már egy Brecht-vers jelenik meg ismeretlen fordító tollából. Ez a közlés azt jelenti, hogy a német irodalomra igencsak figyelő magyar irodalmi élet mint az „egyik" fiatal szerzőt számon tartotta.

Jelentőségéhez mérten azonban csupán 1935-ben érkezik meg Magyarországra Brecht. Akkor, amikor a „Stückeschreiber" és a költő mellett az elméletírót is felfedezi egy vidéki város (Szeged) baloldali fiatalságának csoportja, a Szegedi Fiatalok Művészeti Kollégiuma. Folyóiratuknak a *Színház* címet adták; szerkesztője Hont Ferenc, aki a salzburgi ünnepi játékok példájára városának főterén először rendezte meg nemzeti irodalmunk klasszikusát, Madách *Az ember tragédiáját*. A csoportosulást Európa baloldali mozgalmai iránt érdeklődő ifjak szövetsége tartotta össze. Volt köztük néprajz- és irodalomtudós, szociológus és költő. Az ő műhelyükből került ki az *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*hoz írott jegyzetek fordítása, valamint a darab első jeleneteinek magyar megszólaltatása Radnóti Miklós munkájaként. A fiatal Radnóti persze még nem foglalta el azt a helyet a magyar irodalomban, mely ma vitathatatlanul megilleti.[4]

A harmincas évek vége felé minden baloldali ihletés gyanús. A szegedi fiatalok nyilván a *Mahagonny* bemutatására készültek, de ez a kezdemény sohasem érett cselekedetté. Brecht neve éppúgy eltűnik a magyarországi világirodalmi spektrumból, ahogyan Tolleré vagy Kaiseré. A filológia legújabb bejegyzése 1945. július 6-ról szól. A háború után az első bemutatók egyike a hirtelen alakult „Szabad Színpad"-on Brecht *Koldusoperá*ja. A fordítás még mindig a harmincas évekbeli. Erről nem véletlenül tudósítottak úgy, mint egy újabb átdolgozásról: sikere sem volt különösebb.[5] Brecht (bár neve lassan fogalommá válik) csak újabb másfél évtized múltán jut színpadra. A *Der Gute Mensch von Sezuan*t játssza el a Nemzeti Színház Kamaraszínháza.

III.

Brecht megítélésének forrása 1945 után Lukács György munkássága. A magyar kommunista emigráció lapja már 1941-ben *Író és ember* címen közli magyarul az *Internationale Literatur*ban németül is megjelent *Marx és az ideológiai hanyatlás* (Marx und das Problem des ideologischen Verfalls) című cikkét.[6] 1945-től 1948-ig szinte valamennyi olyan cikke megjelenik Lukácsnak magyarul (Tendencia vagy pártosság? — Tendenz oder Parteilichkeit, Reportage oder Gestaltung?), mely Brechtet nem mindig a legkedvezőbb hangsúllyal említi. S az sem elfeledhető, hogy 1945-től Budapesten él a „magyar klikk": Balázs Béla, Gábor Andor és Háy Gyula.

[3] Az egykorú kritikák: *Az első nyilvános főpróba* . . .Pesti Hírlap, 1930. szept. 6. 12. — Porzsolt Kálmán, Pesti Hírlap, 1930. szept. 7. 13—14. — Gy. (Gyagyovszky Emil?), Népszava, 1930. szept. 7. — Pesti Napló, 1930. szept. 7. — Laczkó Géza, Az Est, 1930. szept. 7. — Lányi Viktor, Nyugat, 1930, II. 440—441.

[4] Színház, 1 (1935), 1—3, 26—31. (Die Bühne. Zeitschrift für Jugendkollegium für Künste. Szeged, Ungarn. — Schriftleiter: Franz Hont.)

[5] *Ma este*. . . Szabad Nép, 1945. júl. 6. — STAUD GÉZA: *Koldusopera*. Népszava, 1945. júl. 10., 6.

[6] Das Wort, 1937, 7.

Nyilvánvaló persze, hogy maga ez a terminus („magyar klikk") sértődésből származik. Ám ugyanakkor a sajátos történelmi helyzet folytán csakugyan az a helyzet, hogy Budapest vezető szocialista drámaírója ebben a korszakban Háy Gyula. Munkásságát mintegy azonosítják a realisztikus szocialista drámával. Hivatkozási alapnak ott Feuchtwanger ujjongó megjegyzése a *Das Wort*ból. Éppenséggel Brecht kéziratainak olvasása óta — írja Feuchtwanger — nem találkozott olyan igazi marxista drámával, mint a *Haben (Tiszazug)*. Maga Lukács — egy, az összegyűjtött műveiben nem szereplő — kis tanulmánnyal vezette be a *Haben* magyar szövegét a moszkvai magyar nyelvű folyóiratban, az *Új Hang*ban.[7] S ez a kis tanulmány ismét rejtett polémia Brechttel. A *Haben* közzéadása előtt egy számmal a Gábor Andor szerkesztette moszkvai *Új Hang* a *Furcht und Elend* néhány jelenetét adta közre magyar fordításban. A *Furcht und Elend*ét, melynek egyik jelenetét (a többi rovására) éppen Lukács dicsérte Brecht nagy felháborodására.[8] Az emigráns lapok olvasói rendelkezhettek annyi memóriával, hogy értették: kivel szemben idézi a *Haben* igaz realisztikus módszerét Lukács, kire vonatkoznak az avantgarde ábrázolási eszközeit elítélő szavak.

De maga Háy is közzéadott a moszkvai *Új Hang*ban néhány olyan polemikus cikket, melynek éle Brechtet érte.[9]

Brecht hírét így a háború után éppen vitapartnerei hozták Budapestre, azzal az autoritással, melyet a berlini és a moszkvai emigráció évei hitelesítettek.

IV.

S hogy miért éppen a „magyar klikk"-kel volt baja Brechtnek? A kérdés csak akkor válaszolható meg némi pontossággal, ha mindebben nem látunk személyes vagy nemzeti elfogultságot. Inkább a német és a magyar irodalmi fejlődés eltérő vonásaiban keresünk rá magyarázatot.

Más volt az avantgarde helyzete Németországban és más Magyarországon.

A német expresszionizmus történelmileg küzdötte ki a helyét az irodalom fővonalában. A magyar modernizmus mindvégig a mellőzött második szerepébe szorult, s nem tudott irodalmi hegemóniára törni. Míg a német modernizmusnak Weimar volt a talaja, a magyar Horthy-korszak protofasizmusa ellen a húszas évek rövid epizódját leszámítva egy bizonyos klasszicizmus volt a hallgatólagosan elfogadott válasz. Még azok az írók is, akik megmerítkeztek az expresszionizmus hatásában (így Déry Tibor), a húszas évek végén feladták a modernista kezdeményeket. Az a Radnóti, aki egy avantgarde indulás sürgetésére Brechtet magyarítja, híres lágerverseiben ókori metrumokat használt. A hexameter volt a pajzsa a halál ellen.

A modernizmus a „magyar klikk" pályáján is epizód maradt. Lukács sohasem vonzódott az izmusokhoz. Gábor vagy Balázs a harmincas évek elején a baloldaliság gyermekbetegségeit átvészelve könnyűszerrel igazodott a realizmus jelszavához. Háy az első írók egyike volt, aki a nagy perekről épp a *Das Wort* hasábjain drámát közölt.

Van tehát magyarázata annak a különös jelenségnek, hogy Brechtet életútján megannyi, a német irodalom történetébe beépülő magyar származású alkotó vitázó megjegyzése kíséri. Nem volt ez nemzetek vagy személyek közötti vita. Az avantgarde és a hagyományosság csapott itt össze nemzetközi színtéren.

V.

Brecht nemzetközi népszerűsége az ötvenes évek derekára ért el Budapestre. A Berliner Ensemble csupán 1959-ben jutott el a Duna partjára, de ezt megelőzően, már 1957 áprilisában a Nemzeti Színház Kamaraszínháza mutatja be a *Der Gute Mensch von Sezuan*t. Éppenséggel ez a bemutató bizonyítja a két irodalom — a német és a magyar — tradíciókülönbségét. A *Der Gute Mensch* (Jó embert keresünk) mint naturalista dráma szólalt meg a színpadon. A példázat keretét valóságosnak vette a rendezés. Kínai jelmezek, díszletek, kínai istenségek . . .

[7] Lukács munkája németül: *Julius Hays Drama „Haben"*. Deutsche Zentralzeitung (Moskau), 30. 5. 1938.

[8] B. BRECHT: *Arbeitsjournal*. Frankfurt am Main, 1973. Anmerkungen, 7.

[9] HÁY GY.: *Mi a népszerű és mi a népszerűtlen színház?* Új Hang, 1939, 1, 66—72. — UŐ: *Emberi szó a színpadon.* Új Hang, 1940, 10, 89—93.

Amiképpen Berlinben, úgy Budapesten is a *Mutter Courage* . . . (Kurázsi mama . . .) volt az áttörés. 1958. január 28-án került bemutatatásra a mű. A kritikai visszhang még azt a zavart tükrözi, amit a „realizmus-vita" utóhullámzása vert. A középponti kérdés az volt: kizárja-e Brecht stílusa az átélést? Valójában a kritika Sztanyiszlavszkij módszerét próbálta Brechtével összebékíteni. Itt ugyanis hasonló történelmi lépésvesztésről volt szó, mint az avantgarde és a hagyományosság esetében *általában.* A magyar színpadon a naturalizmus gyorsan vert gyökeret. Egyik honosítója éppen az a Lukács György volt a Thália Társaságban (1904—1909), aki 1911-ben a *Modern dráma elméletében* Ibsen, Strindberg, Shaw és Hauptmann eredményeit elméletileg összegezte.

A két világháború között megszakadt a magyar naturalizmus felfelé ívelő vonala. Az országból éppen azok emigráltak, akik anyanyelvi — vagyis európai — színvonalon beszélték ennek a színpadnak a technikáját és mondandóját. Lengyel Menyhértet és Bíró Lajost a hollywoodi filmipar szívta fel, Balázs Béla a munkásmozgalomba került és drámairói tollát a meseíróéval és a publicistáéval váltotta fel. A magyar színpadon a két világháború között a századfordulón honosított francia „well-made-play" uralkodott; legnagyobb hatású mestere az akkor már félig emigrációban élő Molnár Ferenc volt.

A második világháború után a naturalizmus második hulláma a „realizmus" jelszavával indult el. Egy újraértelmezett Shakespeare, Rahmanov *Viharos alkonyat*ja, melyben a fordítónak, Háy Gyulának talán több része volt, mint szerzőjének, s persze maga Háy a *Tiszazug*gal az *Isten, császár, paraszt*tal — ez foglalta el a színpadot.

Brechtnek nem volt itt helye. Még Amerikában élt. Budapestre nem ért el a Berliner Ensemble sikerének híre. A magyar színház még nem beszélte ezt a színpadi anyanyelvet. 1956 után sem azért került tüstént színre Brecht, mert egy történelmi válság hirtelen kitárta az ablakot, hanem azért, mert a feltisztulás folyamatához hozzátartozott egy bizonyos színházi többszólamúság.

A jelen sorok írója 1957-ben kezdi fordítani a *Leben des Galilei*t (Galilei élete), melyet 1962-ben a Nemzeti Színház tűzött műsorára. Ekkor már ismert volt egy magyar Galilei-dráma Németh László tollából. A Brecht-szakirodalomban nyoma van e párhuzamnak.[10] Németh 1953-ban a lelkiismereti szabadság gondjairól írta darabját; vagyis az értelmiség tragédiájáról. Brecht azonban Galilei alakjában mintha éppen az értelmiséget bírálta volna.

A *Galilei*ből nem lett hát budapesti siker — nagyon is árnyékot vetett rá Németh László drámája, mely a megszokott tragikai nyelvet beszélte, s a katartikus technikát használta. Ezzel szemben váratlan áttörés sikerült Brecht honosításában. 1961-ben a *Kaukasischer Kreidekreis* (A kaukázusi krétakör) bemutatója mintegy letelepedési engedélyt adott Brechtnek Budapesten. Ez már olyan előadás volt, mely nem idegenkedett az elidegenítéstől: a keretet játéknak fogta fel, s kidolgozta a mű példázatszerűségét.

Felesleges tovább pergetni a magyar színházi bemutatók adatait. 1961 óta Brecht számos jelentékeny műve került színpadra. A *Mann ist Mann* (Egy fő az egy fő) majd ismét néhányszor a *Dreigroschenoper* (Koldusopera), a *Mahagonny.* Fordításban közreadták — Werner Hecht társszerkesztésében — színházi, majd irodalmi tanulmányait. Válogatott drámáinak két kötete éppúgy rendelkezésre áll, mint prózai munkáinak gyűjteménye.

S ami ennél is több: Brecht esztétikája, színházi törekvése — fogalommá vált.

VI.

Brecht halálakor a magyar lapok két jelentős gyászbeszédet közöltek: Lukács Györgyét és Háy Gyuláét.[11] Zászlóhajtás, síron túli kézfogás . . . Lukács a hatvanas években megannyi gesztussal jelezte, hogy Brecht megítélésében revideálta az álláspontját. Már az *Es geht um den Realismus* (A realizmusról van szó) 1948-as magyar kiadásából hiányzott az a megjegyzés, melyben Lukács a *Der Spitzl* (A spicli) jelenetét úgy dicséri, hogy szembeállítja ezt a jelenetet Brecht egész munkásságával. Mintha Lukács fülébe jutott volna az *Arbeitsjournal* 1939. augusztus 15-i bejegyzése, mely Lukácsnak ezt a megjegyzését oly ingerült tiltakozással nyugtázta.

[10] E. SCHUMACHER.: *Bertolt Brechts „Leben des Galilei" und andere Stücke.* Berlin, 1955, 333—336.

[11] Szabad Nép, 1956. aug. 17.

1965-ben Lukács az *In memoriam H. Eisler* című cikkében[12] felidézi utolsó moszkvai találkozását (valószínűleg 1941-ből) Brechttel. „Wir hatten damals ein eingehendes Gespräch über die Lage der Literatur, und eine Wendung Brechts ist mir auch heute noch plastisch im Gedächtnis geblieben. Man wolle, sagte er, von vielen Seiten ihn gegen mich aufhetzen und sicher sei dies auch mir der Fall; wir beiden aber sollten diesen Versuchen energisch widerstehen."

Annak nem maradt nyoma, hogy bárki is Lukács ellen ingerelte volna Brechtet. A Benjamin-beszélgetések védekező-elkeseredett töprengésekről vallanak. Brecht — különböző, itt nem részletezhető okokból — nem is adta közre Lukáccsal vitázó cikkeit, míg Lukács megannyi alkalommal fejtette ki álláspontját Brecht munkásságáról.

Az ötvenes évek Lukács „enyhüléséről" tanúskodnak. A *Wider den mißverstandenen Realismus* (A félreértett realizmus ellen) Brechtre vonatkozó passzusa azt hangsúlyozza, hogy Brecht munkássága drámaian megváltozott a Hitler hatalomra jutását követő években. A *Times Literary Supplement*nek adott nyilatkozatában Brechtben azt a költőt látja, aki hosszú fejlődés után megszüntette „ember és milió" a polgári drámára oly jellemző dualizmusát.[13] A párhuzam — Shakespeare-rel — megtisztelő. Ám ebben a nyilatkozatban is kísért a teoretikus Brecht lebecsülése. Pontosabban az a nézet — melyet az *Eigenart des Ästhetischen* (Az esztétikum sajátossága) is megismétel —, hogy Brecht az elméletei *ellenére* lett nagy költő.

Ezek a megnyilatkozások ismertek. Csupán egyetlen adalékkal egészítendők ki, melyet tudomásom szerint nem jegyzett fel a nemzetközi szakirodalom. Lukács György egy újvidéki magyar nyelvű folyóiratnak adott interjút 1968-ban.[14] Itt ismét perbe száll a „beleérzés"—„elidegenítés" esztétikai kategóriájával. Szerinte a *beleérzés* nem volt jellemző a kultúra egész történetére, csupán egyetlen kispolgári korszakra. Ennek következtében az elidegenítés elmélete mintegy túldimenzionált válaszként született valamely egykor aktuális művészi gyakorlatra.

A Lukács—Brecht vitát nem lehet kiszakítani az avantgarde és realizmus továbbélő nemzetközi vitájából. Lukács személyes kapcsolata — Schumacher Brecht-életrajzának tanúsága szerint — igencsak megjavult Brechttel a költő életének utolsó éveiben. Lukács késői nyilatkozatainak baráti gesztusai is félreérthetetlenek. Ám ugyanakkor Lukács gondolkodása realizmuscentrikus maradt, s az avantgarde elutasítása kiszakíthatatlan része az esztétikájának. Számára az elidegenítés elmélete az avantgarde eszmék szülötte volt. Lukács rendszeralkotó elméje nem emelhette ki Brechtet irodalmi koncepciójának egészéből. Márpedig ebben egyik utolsó nyilatkozata, mely a konkrét irodalmi folyamat és nem az esztétika felől közelíti meg a tárgyát, a *Wider den mißverstandenen Realismus* volt. Azzal a jelszóval: Thomas Mann vagy Franz Kafka?

VII.

Méltatlanul merült feledésbe, hogy a Brecht—Lukács vita első új tárgyalása magyar kutató tollából került feldolgozásra. Illés László 1963-ban tette közzé *Vecchie polemiche sull'avanguardia* című cikkét,[15] melyre csupán három évvel később következett K. Völker cikke a *Kursbuch*ban és W. Mittenzweié a *Sinn und Form*ban.[16] Illést csupán az olasz Raffa előzte meg a *Nuova Corrente*ben, 1961-ben.

Szűkebben vett témánkhoz tartozik, hogy a vita Magyarországon is fellángolt. 1969-ben Illés László cikkére hevesen reagált Lukács György tanítványa, Fehér Ferenc.[17]

[12] G. LUKÁCS: *In memoriam H. Eisler*. . .Die Zeit, 1965, 36. és alternative, 12, 1969, 69, 220—223.

[13] G. LUKÁCS: *Theatre and Environment*. TLS, 23.4. 1964. 347.

[14] *Antigoné ellen — Isméné mellett*. Interjú Hornyik Miklósnak. A Híd, 1968, 1.

[15] Il filo rosso, 1963, 5, 38—58.

[16] Sinn und Form, 1966, 7.

[17] FEHÉR FERENC: *Még egyszer Brecht és Lukács viszonyáról*. Új Írás, 1969. júl., 89—99. ILLÉS LÁSZLÓ: *Tilalom és tiltakozás*. Kritika, 1969. szept., 19—25. — FEHÉR FERENC: *Értékek alkotó konfrontálása*, uo. 46—46.

A jelen Magyarországán mintegy egymás mellett él a harmincas években erőteljesen szembenálló két áramlat. S ma már a kutatók egy része úgy véli, hogy e történelmi viták feloldása úgy lehetséges, ha történelmiségüket, helyhez és időhöz kötöttségüket mutatjuk ki.

Brecht tehát otthonra találhat abban a szellemi életben, melyben Lukács György talán a legnagyobb hatást fejtette ki.

*

BRECHT MAGYARORSZÁGI FOGADTATÁSÁRÓL A LEGFONTOSABB MAGYARORSZÁGI SZAKIRODALOM:

Bibliográfia: *Bertolt Brecht – írói arcképvázlat és bibliográfia.* Budapest, 1965, 221–257.

B. CSEH MÁRTA: *Adatok Bert Brecht magyarországi történetéhez.* Világirodalmi Figyelő, V (1959), 2, 231–234.

KANYÓ ZOLTÁN: *Megjegyzések a magyarországi Brecht-recepció kérdéséhez.* Tiszatáj, 1964, 8.

VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *Bertolt Brecht magyar fogadtatása.* In: *Meghallói a törvénynek.* Budapest, 1973, 466–499.

TAMÁS UNGVÁRI: *Brecht in Ungarn.* Budapester Rundschau, 1978. febr. 7.

TAMÁS UNGVÁRI: *Avantgarde oder Realismus? – Zur Brecht–Lukács Debatte.* Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae, 19 (1977), 1–2, 89–133.

Viktor Rozov drámáiról

HEKLI JÓZSEF

Viktor Rozov a mai szovjet drámairodalom igen jelentős és nagyon népszerű képviselője. Művei jól ismertek hazájában és külföldön egyaránt. Darabjai mindig az adott korszak társadalmi valóságából táplálkoznak, és általában az élet egy-egy jellegzetes tendenciáját, emberi magatartásformáját ragadják ki. A Rozov-drámák — többségükben — a felnövekvő nemzedék útkereséséről, morális töprengéseiről szólnak. A legteljesebben és a legmagasabb művészi színvonalon nem Rozov fogalmazta meg a valóság tényleges konfliktusait, de műveivel nagymértékben hozzájárult ahhoz, hogy az adott korszakok kényes és aktuális kérdései végső soron — ha végül is legtöbbször mások tollából — pontos és rangos művészi megfogalmazást kapjanak. Egyike volt a szovjet dráma azon „szürke eminenciásainak", akiknek munkássága nélkül talán elképzelhetetlen lett volna a minőségi előrelépés e műfajban. Általában elmondható, hogy Rozov is építette azt a hidat, amelyen a szovjet drámairodalom a szimplifikáló és sematikus stílustól a modernebb, motiváltabb realizmusig eljutott.

A rozovi dramaturgia két forrásból táplálkozik, egyrészt Csehovból, másrészt a negyvenes-ötvenes évek amatőr színjátszásából. A mai szovjet drámairodalomban egymás mellett élnek és egymást megtermékenyítve fejlődnek a különböző hagyományok, stílusok és alkotó útkeresések. A különféle stílusirányzatok mellett a csehovi drámavonal ihlető szerepe igen jelentős és mind a mai napig erőteljesen érződik, elsősorban Konsztantyin Trenyov, Alekszandr Vampilov, Alekszej Arbuzov és Viktor Rozov műveiben. Az utóbbi munkássága különösen jól példázza ezt. Egy nemrég megjelent dolgozatunkban részletesebben szóltunk — Rozov kapcsán — a Csehov-drámák újszerű jegyeiről, vagyis arról, hogy az intrikák mellőzése, a külsőleges eseményesség háttérbe szorítása, a mindennapi élet egyszerű tényeinek színrevitele, a belső, lelki történésekre való összpontosítás, a jellegzetes „szöveg alatti áramlás" mind szokatlan volt a drámairodalomban, s arról is, hogy a drámák banális felszíne mögött mindig lényeges mondanivaló lappang, s egy-egy jelentéktelennek tűnő gesztus vagy szürke apró mozzanat mögött emberi, etikai tragédiákat kell látnunk. Viktor Rozov sok mindent tanult Csehovtól, s példaadó-ihlető hatásáról nemegyszer maga is hangsúlyozottan szólt. A kitűnő mester több jellegzetes írói jegye felismerhető alkotásaiban. Rozov — akárcsak eszményképe — köznapi történetekbe ágyazva ábrázolja kora eszmei és erkölcsi konfliktusait, ugyanakkor fesztelenül mélyed el a magánélet dolgaiban, s nem tartózkodó a közélet problémáinak bolygatásában sem. De művei többségében a közéleti mondanivaló — a látszólag szűkebb családi élet keretein belül való mozgás ellenére — kitetszően dominál. Úgy is mondhatjuk, hogy darabjait mindig közönségközeli miliőbe helyezi. Éppen ezért nem véletlenül népszerűek széles körben a rozovi alkotások, amelyek a mai nemzedék közéletének és magánéletének nyitott vagy intim, mélyebb vagy felületibb, de mindenképpen jellemző szféráit érintik.

A rozovi dramaturgia másik forrása az amatőr színjátszás. Köztudott, hogy a leendő író hosszú évekig lelkes műkedvelő, majd hivatásos színészként tevékenykedett. Bár „igazi" szerzők műveit játszották, néhanapján a szereplők is hozzáírtak a művekhez egy-egy betétet, jelenetet. Rozov is maga írta kisebb epizódokban, jelenetekben kezdte tanulgatni a színi hatás, a poénra épített dialógus mesterségét.

A távoli vidékekre szűkös körülmények között utazgató félig amatőr társulatok, amilyenekben Rozov is évekig játszott, nem tudtak magukkal vinni jelentős színházi tárgyakat, fontos kellékeket, ezért legtöbbször egyszerű, szerényen díszletezett színpadon, azaz egy „szobában" adták elő a darabot. Az elmondottakból érthető meg, hogy az „egy lakásos" dramaturgia hatása — s talán reminiszcenciás vonzása — miért olyan erőteljes a mai Rozov-művekben is. De mindezen túl az amatőr színjátszás egy-két sajátos eleme — halványan vagy áttételesen — elő-előbukkan az író darabjaiban.

Rozov színpadi műveinek többsége kamarajellegű, egyébként is előszeretettel viseltetik a kamaraforma iránt. Drámai építkezése színházszerű (hiszen mondhatni, a színházban nőtt fel!), kitűnően ismeri a színpad törvényeit, s drámai műveiből az általában jól megszerkesztett konfliktusok és élvezetes dialógusok mellett nem hiányzik a lírai hangulatok halk derűje sem. A cselekmény helyének családi környezetre való korlátozása, a nagy tettek hiánya, bizonyos familiáris atmoszféra, a csendesen áradó lírai hang, az önálló élet küszöbére érkezett ifjak — a művek főhősei — túlsúlya a más korú és egzisztenciájú figurákkal szemben, a belső, lelki dráma iránti fogékonyság, a kérdőjeles és megoldatlan megoldások, a színpadszerűség meg a már említett kamarajelleg — mindez a rozovi dramaturgia jellemzője.

Cselekménybonyolítása a legtöbbször érdekes és jól áttekinthető. Az író figyelme elsősorban nem a meseszövés bonyolultságára, az intrikákra, az úgynevezett érdekességekre irányul, hanem főleg a jellemek széles ívű kibontására. Darabjainak cselekménye rendkívül egyszerű, mentes a váratlan fordulatoktól, külső akadályokkal nem bonyolítja az eseményeket. A cselekmény Rozovnál mindig aktuális. Ezen azt értjük, hogy az adott társadalmi helyzetből mindig a legjellegzetesebb szituációkat választja ki és állítja műve középpontjába. A történetek legköznapibb momentumai — legtöbbször — önmagukban is jellemeznek és bírálnak. Drámáinak többségében Rozov nagyszerűen ráérez a társadalmi mozgásokra, jókor és jól választ az egész társadalmat izgató, felkavaró jelenségekből, de a műveiben felvetett aktuális, kényes kérdések éppen azért vesztenek — alkalmanként — dinamikájukból és lendületükből, mert írói megragadásuk, művészi ábrázolásuk halványra vagy éppen szokványosra sikerült.

Eddigi — mintegy három évtizedes — pályája jelentős írói fejlődésről tanúskodik. Különösen szembetűnő ez, ha összevetjük az *Az ő barátait* (1949) az *Érettségi találkozóval* (1967) vagy a *Négy cseppel* (1974). Míg korai műveiben megpróbált — a lehetőségekhez mérten — pontosabb feleleteket adni az exponált kérdésekre, addig a 60-as évektől datált írásaiban már az egyértelmű válaszoktól a többféle lehetőség, a szélesebb körű megoldás irányába halad. Régebben csak jelenségeket ábrázolt és értelmezett, újabban már folyamatokat mutat be és elemez. Elmaradtak a leegyszerűsített — néha naiv — válaszok, az egyetemesnek tűnő döntések, s helyükbe az élet sokrétűsége, a szituációk sokfélesége, s ezen belül a morális aspektusok változatossága került. Legújabb drámai művei — mint a *Szituáció* (1973) is — úgy érnek véget, hogy nincs végleges megoldás. A cselekmény lezárása és a probléma megoldása nem egy és ugyanaz. Az előbbi véget ér, az utóbbi tovább él, de az élet is megy tovább, s hozhat — kell hogy hozzon — újabb és újabb megoldásokat. Rozov finoman sejteti, hogy az idő a legkényesebb kérdésekre is talál majd megfelelő választ, éppen ezért értelmetlen, sőt káros — dramaturgiailag is helytelen — lenne mai darabjaihoz látványos befejezéseket „ragasztani".

A Rozov-művek hőseinek többsége mai fiatal. Ezek a „rövidnadrágosok" — a kedvenc figurák — legtöbbször az írói alapgondolat hordozói is. Látszólag gyerekes tetteikkel is komoly, időtálló ítéleteket mondanak ki. Ugyanakkor a „rövidnadrágosok" magukban hordozzák a felnőtté érés minden feszültségét és egyenetlenségét, tele vannak ellentmondásokkal, a fejlődés gyötrelmeivel. Az író művészi érzékenységgel fedezi fel a kedvenceiben rejlő értékeket, de látja és láttatja azt is, ami egyelőre akadályozza — akadályozhatja — az értékek kifejlődését. Rozov — amint más írók is — ifjú hőseit kipróbálandó, távoli vidékekre, Szibériába, a szűzföldekre küldi őket, ahonnan remélhetőleg megférfiasodva, megedzve es megkomolyodva térnek vissza. Az életben vadul cikázó ifjak többsége megérti, hogy egy fiatalembernek mindent mindig elölről kell kezdeni, a tanulást, a tapasztalatszerzést, az útkeresést és csak keserves, rögös életút megtétele után találhat rá a boldogság, a boldogulás lehetőségére. Hogy Rozov színpadra emelte a „rövidnadrágosokat", ez kétségkívül az ő művészi és társadalmi érzékenységének az érdeme, az viszont, hogy fiatal hőseit nem tudta mindig és mindenben teljes művészi totalitásban ábrázolni, ez pályájának és részben tehetségének bizonyos korlátja.

A „lázadó" ifjak önálló életkezdésének és a „hogyan tovább" kérdésének rozovi nyitódarabja a *Felnőnek a gyerekek* (1954). Andrej Averin, a neves moszkvai professzor fia, az egyetemi felvételi vizsgán kudarcot vall, s az engedetlen gyermek nem tart igényt a szülei biztosította „hátsó ajtóra" sem, sőt unokaöccsével, a szintén sikertelenül szereplő Alekszejjel Szibériába utazik. A kedvenc, lázadó hősben, Andrejben az író meg tudta mintázni a kedves semmirekellőt éppúgy, mint a maga erejében bízó és akaratosan önálló serdülő fiatalembert, egyszóval az új nemzedék pszichológiai arculatát. A régi sémákat és megszokásokat merészen elvető s az életben új utakat kereső ifjak eme prototípusának szájába adja Rozov a legfőbb és nagyon rokonszenves szentenciát: „Hát az a legfontosabb a világon, hogy mi leszek? Hogy milyen leszek — az a legfontosabb!" (2)

Ez a hőstípus, illetve a „rövidnadrágosok" felnőtté érése, boldogság- és életútkeresése, folytonos és egyenlőtlen harcuk a felnőttekkel, a kispolgári kicsinyességgel, a nyárspolgári álszeméremmel hosszú évekre a Rozov-drámák vezérmotívuma lett. Az újabb „rövidnadrágos" hősben, Oleg Szavinban, az író egyrészt Andrej Averin „előéletéből" vázol fel részleteket, másrészt megmutatja azt az erőt, amely az ilyen kis emberben szunnyad. A *Boldogság, merre vagy?* (1957) a *Felnőnek a gyerekek* gondolatait szélesíti, de tovább is megy, s a kispolgári mentalitás, a tulajdonszerzés beteges vágyának veszélyeire is rámutat.

Az újabb vígjáték, az *Udvarol a gyerek* (1960) esetében bevált az ismert mondás, új esztendő, új kísérlet, de ismét a régi vonal — a „rövidnadrágosok" sorsa — fel- és megújításával. A darab részben a *Felnőnek a gyerekek* és a *Boldogság, merre vagy?* folytatása. Az önálló élet küszöbére érkezett ifjak nemcsak pályát választanak, nem csupán elvileg keresik a boldogságot, hanem ténylegesen is kibontják érzelmeiket, mert ha „felnőnek", nyilván udvarolnak is. Szlava Zavarin, a főhős, a jóképű fiú őszinte vonzalmat érez Liza Galkina iránt, de a maradi felnőttek semmissé akarják tenni a lágy líraisággal sarjadzó érzelmeket. Az „egyenlőtlen harc"-ban (innen a darab eredeti címe) végül is az erőszak és a képmutatás vereséget szenved az önzetlen, tiszta, szép szerelemmel szemben. A vígjáték „felnőttei" az események során kezdik megérteni, hogy „mindegyik" Szlavka egyéniség, önálló világ, hogy felnőttek a gyerekek, sőt udvarolnak is (innen a vígjáték találó magyar címe), s minden felnövekvő ifjúhoz más-más módon kell közeledni.

A „legvagányabb rövidnadrágos", Vologya Fjodorov először az *A,B,C,D. . . .* filmnovellában tűnt fel, s abból emelte át őt Rozov a *Ketten az úton* (1962) című darabjába. A mai történet úgy kezdődik — a főhős elutazik —, ahogy a *Felnőnek a gyerekek* végződött. Ez arra utal, hogy azt a „gyógymódot", amelyet az író pár évvel korábban jónak talált — a környezetváltozást, ami ugyan nem lehet mindenki számára egyetemleges és univerzális —, mint az egyik legjobb lehetőséget ebben a művében is fenntartja, sőt újra elemzi és tovább szélesíti. Bár a kalandos mai történet azzal végződik, hogy Vova legyőzte legnagyobb ellenfelét, vagyis önmagát, a darabban aligha van elégséges pszichológiai és dramaturgiai érv ahhoz, hogy ezt elhihessük. Mindettől függetlenül Rozov — Akszjonovval s másokkal együtt — a világszerte agresszíven és kihívóan jelentkező kamaszi lázadásnak, „a dühöngők és kócosok" lázhullámának egyik szovjet változatát érdekesen és találóan formálta meg.

Viktor Rozov hosszú évekig kedvenc „rövidnadrágosairól" írt, akik egy-két évtizede az önállóság, a kibontakozás, a boldogulás lehetőségeit keresték. Az idők folyamán az egykori hősök — Andrej Averin és társai — kiküzdötték a győzelmet az „ellenfelekkel", a felnőttekkel szemben, bár az utóbbiaknál volt a szellemi és fizikai erő, de végül is meghátráltak a bátor, lankadatlan ifjak előtt. A hatvanas évek közepétől — bár az író nem szakított véglegesen a „rövidnadrágosokkal" sem — egyre erőteljesebben azt kezdte vizsgálni, mi lett a hajdani gyerekekből, mi módon rendezik el újra — immár teljesen önállóan — életüket, hogyan szemlélik felnőttként a világot, miként nevelik fiaikat, lányaikat, a saját „lázadóikat", s a mintegy két évtized távlatából hogyan értékelik önmagukat, a fiatalságukat, a megtett utat. Míg a legkorábbi Rozov-művekben kísért a sematizmus árnya, az az elképzelés, hogy a pozitív hősnek feddhetetlennek kell lennie, idővel szép lassan megszabadul ettől és figuráinak megalkotásában igényesebbé és merészebbé válik. Ezzel egy időben végérvényesen szakít a „konfliktusmentességgel" és a heroizált álromantikával, s fokozatosan rátalál a mindennapok — esetenként valóban heroikus és romantikus hétköznapok — realista ábrázolásának útjára.

Az újabb dramaturgia — a rozovi is — nehezebb próbák elé állítja hőseit, többsíkú mozgásra készteti őket. Egy-egy kiélezett szituációban, egy-egy kényes konfliktusban már nem lehet túl könnyű — netán sablonos — győzelmeket aratni. Sokszor a pontos, egyértelmű „írói" megoldás hiányában maga az olvasó-néző kényszerül teljesen egyéni véleményalkotásra.

Az újabb felnőtt figurák elsősorban erkölcsi természetű kérdésekkel viaskodnak, s a maguk szemével és eszével akarnak mindenről bizonyságot szerezni. A rohamosan változó, fejlődő élet a régitől sokban eltérő, másféle etikai elveket is magával hozott, s a harmincas-negyvenes rozovi hősök több kényes kérdésben bizonytalanul vagy felemás módon döntenek.

Az írót foglalkoztató erkölcsi kérdések között elsőként a *Lakodalom napján*-ban (1964) fogalmazódik az egyik legkényesebb — egyelőre még vázlatosan és eléggé erőtlenül —, nevezetesen az, milyen veszedelmes és tragikus, ha a szív vágyakozása nem esik egybe az ember társadalmi-etikai kötelmeivel. Rozovot már régóta foglalkoztatták a kötelesség és az érzelmi vágyak egybeesésének, illetve

kongruenciájának problémái. Ez a téma — természetesen más-más intenzitással — már felhangzott a *Felnőnek a gyerekek* és az *Udvarol a gyerek* című színművekben is.

Az önmagával és az egész élettel perben álló rozovi felnőttek egy másik érdekes figurája Szergej Szorokin (*A bohóc,* 1966). A negyven felé járó férfi lába alól kicsúszott a talaj, erkölcsileg „megrokkant", s az egykori szépreményű tudósjelöltből csupán egy üdülő mindenese, „bohóca", azaz be nem teljesült ifjúkori álmainak parafrázisa lett. A drámában csupán Szorokin jelenével ismerkedhetünk meg, hiszen találkozása a volt iskolatársszal, a sikeres Valentyin Szeliscsevvel, a közösen szeretett lány, Galina felemlegetése nem sok támpontot nyújt a múlt teljes megértéséhez. Ily módon a szétszabdalt események eleve nem teszik lehetővé a főhős jellemének mindenoldalú kibontását és mélyebb megértését.

A bohóc hősével ellentétben az *Érettségi találkozó* (1967) figurái szinte kivétel nélkül jól megkomponált jellemek, akik 25 év távlatából mérik fel ez emberré formálódás esztendeit, s vonnak párhuzamot mai életük és az érettségi vizsga korszaka között. Mi az oka annak, hogy sok ember és emberi jellem elsilányult, deformálódott, miért adták fel oly sokan ragyogó ifjúkori elképzeléseiket, miért törődtek bele az egysíkú, unalmas, számukra érdektelen, gyakran erkölcsileg is megsüllyedt életbe — ezeket az izgalmas kérdéseket exponálja Rozov a darabjában. A „negyvenesek" a jubileumi találkozón, az újraismerkedés bizonytalan, izgalmas öröme után, a kavargó beszélgetések teremtette kényes helyzetek s fura szituációk nyomán — néhány kivételtől eltekintve — rádöbbennek arra, hogy az életben nem a látványos sikerek, a hangzatos pozíció, a személyes karrier a legfontosabb, hanem az ember belső tartása és embersége. Rozov kérlelhetetlen biztonsággal mutatta meg, hogy mikor az ember „valakivé" lesz — mint Agnyija, az ismert kritikus, a professzor-feleség —, igyekszik fokozatosan belenőni a szerepébe, felveszi az „alakot", de legtöbbször nem érzékeli vagy nem akarja észrevenni a diszharmóniát a felvett „alak" és valódi önmaga között. Éppen ezért az író levette a maszkot hőseiről, szembesítette őket egykori önmagukkal, mikor még mindannyian egyformák, egyenrangúak voltak. Ily módon huszonöt évi távlatából a legtöbben megértik, hogy nehéz már változtatni elrontott életükön, s visszatérni ifjúkori ideáikhoz, mert az elhagyott eszmék, a meg nem tartott fogadalmak, az elszalasztott szerelmek vissza nem jönnek. Volt, elmúlt!

Szergej Uszov, a „titokzatos" foglalkozású főhős, okos és szenvedélyes szavaival így vagy úgy leckét ad az életből mindegyik egykori osztálytársnak, elsősorban a volt feleségnek, az irodalmi ítéleteiben is rideg Agnyijának, megéreztetve vele — s a többiekkel is —, hogy az életben a választás igen kétélű dolog; van, akinek a cím kell, van, akinek az ember.

Az Estétől délig-ben (másképp *A futópályán,* 1969) ismét az „öreg fiúk" élete került reflektorfénybe, akik különböző okokból nem jól rendezték el az életüket. Rozov hű maradt önmagához, most is a társadalom erkölcsi problémái, a kivetettek vagy a be nem fogadottak sorsa érdekli. A darabban három nemzedék él egymás mellett, s nem éppen békésen. Mindannyian keresik a helyüket az életben. A sértett író, az öreg Zsarkov, a trénerként működő fia, Kim, a testileg-lelkileg megrokkant lánya, Nyina és unokája, Albert más-más világot képviselnek.

Az egyik legjobb Rozov-darab, a *Négy csepp* (1974) is sok érdekes jellemet vonultatott fel. A mindenható igazgató, a kispolgári lelkületű hivatalnok, a mámoros kedvű munkás s a leendő tudós is kap az élettől egy-egy figyelmeztetést, van, aki megérti s megszívleli, van, aki figyelmen kívül hagyja. A négy kis darabban az író a köznapi élet néhány olyan jelenségét, fonákságát tette mikroszkóp alá, amelyek önmagukban nem túl jelentősek, de jelenlétükkel bántóak, amelyekkel a társadalom és annak tagjai sohasem békélhetnek meg. Hiszen a durvaság, az egoizmus, a képmutatás, a közömbösség, a figyelmetlenség, a karrierizmus, a felelőtlenség mindenfajta megnyilvánulása — a legkisebb dózisban is — megsérti, megfertőzi az embert, s egy-egy csepp méreg lehet az életünkben.

Viktor Rozov viszonylag későn, 36 éves korában jelentkezett az irodalomban, ezért mint író most van legszebb, talán legtermékenyebb alkotó korszakában. Drámai művei jelentős szerepet játszanak a szovjet drámaírás történetében. „Rövidnadrágos" hősei egykor korlátokat törtek át, és új levegőt árasztottak a szovjet színpadokra.

A szovjet drámáról, illetve annak egyik közismert képviselőjéről szólván, úgy érzem, ide kívánkozik az a megállapítás, hogy minden egyes irányzat, törekvés és tendencia, táplálkozzék bár különböző forrásokból és nagyságokból — miként Rozov írói útja is példázza —, hozhat (általában hoz is!) valami újat és érdekeset, s építő téglája lehet — kell hogy legyen — az egyetemes szovjet drámairodalomnak.

„Wir stürmen in die Revolution"

Studien zur Geschichte der ungarischen sozialistischen Literatur.
Hrsg. von Miklós Szabolcsi, László Illés, Farkas József.
Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 473 l.

„Rohanunk a forradalomba" — Ady Endrétől kölcsönözte címét ez a válogatás, amely a felszabadulás előtti szocialista magyar irodalmat kívánja a külföldi olvasókkal megismertetni. A szerkesztők célkitűzése kettős, kötetükkel nemcsak a szocialista irodalom kialakulásának és fejlődésének folyamatát akarják bemutatni, hanem a magyar irodalomtudomány eredményeit is. A kötet első részének tanulmányai az irodalmi folyamatot egészében ábrázolják, meghatározzák a szocialista irodalom helyét a magyar irodalomban, vázolják világirodalmi összefüggéseit, és választ keresnek olyan elméleti kérdésekre, mint a modernizmus problémái vagy a szocialista realizmus. A második rész képet ad a magyar szocialista irodalom hazai és emigrációs műhelyeiről és szerzői csoportosulásairól.

Szabolcsi Miklós bevezető tanulmánya az irodalomtörténet és a munkásmozgalom viszonyával foglalkozik, elméletileg megalapozva a kötet egészét. Azt vizsgálja, hogy a történelemnek milyen összetevőit alakítja, milyen szervezeteket és intézményeket befolyásol és formál át a munkásmozgalom. Milyen szerepe van a tudatformálásban? Hol az irodalomtudomány helye a tudati változások kutatásában? A tanulmány összefüggéseikben ábrázolja mindazokat a kérdéseket, amelyek a témák részletes taglalása során felmerülnek: az irodalom és a munkásmozgalom kölcsönhatásait, a szocialista irodalom előzményeit, az avantgarde problémáit, a szocialista realizmus tartalmát.

A századelő magyar irodalmáról fest körképet Király István. A korszak irodalmi és szellemi életének, folyóiratainak bemutatása után a lehetséges írói magatartásokat vizsgálja. *A Hét* és a *Nyugat* körére összpontosítva Ady, Babits és Móricz Zsigmond pályafutását követi végig. A magyar szocialista irodalom kezdeteit, az októberi forradalom hatását, a Tanácsköztársaság kultúrpolitikáját és annak gyakorlatát taglalja József Farkas. E két átfogóbb jellegű tanulmányt követően Szabolcsi Miklós állítja párhuzamba a felszabadulás előtti magyar művészet három kiemelkedő alakját, József Attilát, Derkovits Gyulát és Bartók Bélát. Alapvető esztétikai kérdésekkel foglalkozik Király István, Köpeczi Béla és Szigeti József. Míg Király István a századelő izmusainak jegyeit és a modernizmus kategóriáját jellemzi, a másik két tanulmány a szocialista realizmus sokat vitatott kérdésében foglal állást. Köpeczi Béla a szocialista realizmus fogalmának tisztázásán kívül korszakhatárok megvonásával járul hozzá ennek az alkotói módszernek történeti megközelítéséhez.

A kötet második része elsősorban a húszas-harmincas évek szocialista irodalmával foglalkozik. Szabó György az *Egység* című folyóirat és a proletkult viszonyát tárgyalja, kitérve az avantgarde és a szocialista irodalom összefüggéseire és részletesen elemezve a folyóiratnak az avantgarde meghaladására tett, ellentmondásoktól sem mindig mentes kísérleteit. A *100%* című folyóiratnak és körének ismertetése kapcsán mutatja be Erki Edit a Magyarországi Szocialista Munkáspárt kultúrpolitikáját és a szocialista kultúra kialakításáért tett erőfeszítéseit. Botka Ferenc az emigrációba kényszerült magyar kommunisták folyóiratának, a Szovjetunióban kiadott *Sarló és Kalapács*nak történetét írja meg. Itt jelent meg először Lengyel József, Karikás Frigyes, Kahána Mózes, Gergely Sándor és Zalka Máté több prózai műve.

A magyar népfrontpolitika egyik legjelentősebb folyóiratáról, a *Gondolat*ról írt Gondos Ernő. Tanulmányában árnyaltan ábrázolja az illegális KMP legális fórumát, amelyben először nyílt alkalom a népfront stratégiájának ismertetésére és népszerűsítésére. A szerző felvázolja a *Gondolat*ban felvetett témák — mint például a fenyegető háborús veszély vagy a spanyol polgárháború — történelmi-politikai hátterét, és alapos elemzésnek veti alá a folyóirat és a népiesek kapcsolatát. Ugyancsak a népfront, a népiesek és a munkásmozgalom viszonya áll Illés Lászlónak a moszkvai *Új Hang*ról írott tanulmánya

középpontjában. Ebben a folyóiratban fogalmazta meg a Szovjetunióban élő magyar emigráció politikai és esztétikai alapelveit 1938 és 1941 között Lukács György, Révai József és számos író, költő.

„Elsüllyedt generáció?" — teszi fel a kérdést Pándi Pál, és azt vizsgálja, vajon a fiatalon a fasizmus áldozatává lett író-költő nemzedék megkapja-e a szocialista irodalom történetében az őt megillető helyet. Rámutat arra, hogy József Attila nem magányos óriás, hanem e tragikus sorsú alkotók által is képviselt irodalmi áramlat kimagasló egyénisége.

Kispéter András a munkásírók csoportosulásának krónikájában rávilágít azokra a vitás kérdésekre, amelyek megnehezítették a munkásírók együttműködését a többi baloldali erővel.

A kötetet záró félszáz oldalnyi függelék a tanulmányok értékes kiegészítője. A Botka Ferenc készítette válogatott bibliográfiához Agárdi Péter kislexikona járul, amely egyaránt tartalmazza a kötetben előforduló fontosabb személyek rövid életrajzát, a jelentős történelmi-politikai fogalmak magyarázatát és a korszak főbb újságjainak, folyóiratainak lényeges adatait. A magyar irodalomtudomány történetében kevéssé járatos külföldi olvasók tájékozódását tovább könnyítené, ha a kötet szerzőinek életrajzi adatai mellett az egyes tanulmányok keletkezési időpontja is szerepelne.

Fenyves Katalin

Г. А. Белая: Закономерности стилевого развития современной прозы

Москва, 1977, Наука, 255 стр.

A húszas évek szovjet prózájának sajátos korértékét részben azok a stílusteremtő kísérletei teremtik meg, amelyekkel a korszak változás- és átmenetiség-élményét követte. A történelemalakítás dinamizmusának ritmusa, energiái, hangulatai, színei, illatai, karneváli jellege kompozícióvá, képpé, nyelvvé alakul. Az átalakulás intenzitása megismételhetetlenül tág skálájú prózaművészetet teremt, a szocialista realizmus kiapadhatatlan alapforrását. Belaja tanulmánya ezeket a stílusteremtő jellemzőket veszi számba, a narráció megújulásának mozgástörvényeit tárja fel az elméleti általánosítás igényével, s ehhez mintegy háromszáz tanulmány gondolati anyagát is felhasználja. Ebben a szellemes könnyedséggel megvalósított szempontegyeztetésben rejlik a könyv legnagyobb módszertani érdeme. A napjainkban áradóan gazdagodó narrációkutatás kategóriáinak és fogalmainak létjogát és hasznát gondosan kimunkált elemzések sorával bizonyítja.

A könyv első részében Belaja a húszas évek stílus-expanziójának azon mozzanataival foglalkozik, amelyekben a történelem kihívására adott irodalmi válasz a maga teljességében mutatható fel. A művészet demokratizálásának lázas lendületében az orientáció főiránya: a nép szerepének, súlyának, energiáinak tisztázása és megszólaltatása.

A népi hangra, a tudatok széles felvonultatására való elbeszélői beállítódás parttalan teret enged a nyelvi funkciók kísérletező érvényesítésének. A hős nyelvi jelenléte, így a szerző—hős—nép rétegezettségű stílusstruktúrában az oppozíciók révén hangsúlyosabban érvényesül. A beszélt nyelvi polifónia, a tömegvélemények megidézése a demokratizálás mellett a megismerés küzdelmét is tükrözi a valóság birtokbavételéért. Annak a keresését, hogy hogyan formálódik historikus érvényűvé az utca emberének szándéka. Gorkij, Leonov, Szejfullina, Romanova alkotásainak példáin mutatja be Belaja a stílus megismerő fontosságát a húszas évek prózájában. Remizov, Leszkov, A. Belij elbeszélői örökségét már a korabeli elméletírás is rokonságba hozta a stilizáló törekvések és a „szkaz" (elmondás) kapcsán a szovjet próza stílusával. Belaja az idegen hang és tudat jelenlétének kidolgozottságát, valamint az írott nyelv — beszélt nyelv oppozícióját tartja elsősorban fontos stílusképző elemeknek. A „szkaz" népiessége azonban az említett elődöktől eltérő funkciókat teljesít a szovjet irodalomban, egy átalakuló valóságot mozgáspillanataiban reprezentál, s a demokratizálás látványos és effektív lehetőségét biztosítja. Ezt a tényt felismerten vallották a szovjet írók is. Babel, Ivanov, Leonov alkotásaiban a helyenként automatizálódó „szkaz" és stilizáció a korstílus-teremtés veszélyeire is felhívja a figyelmet. Az életanyagtól önállósuló irodalmiság jelentéstermő játékának belterjes fejlesztése, amelyet részben az örökölt politikai rendszerek tehetetlenségi ereje is támogatott, háttérbe szorította az aktuális társadalmi jelentések hirdetését és megszilárdítását. A stilisztikai eljárások primátusa az auto-

matizálódás folyamatában megmerevedett funkciókat kezd szolgálni. Leonov húszas években írt műveiben példaszerűen kimutatható a retorikus játék előretörése majd lehiggadása, az elvont és a konkrét nézőpontok érvényesítésének hullámzása, az írói valóságmegismerés gazdagodása, az értékeiés bátorságának megszilárdulása.

A társadalmi tapasztalat egészének számontartása és felvonultatása, az „idegen hang és tudat" iránti lelkesedő tisztelet a valóságtükrözés valóban tükröző jellegét erősíti fel. Zoscsenko alkotásaiban a szerzői szó és a hősök megnyilatkozásai közötti állandó feszültség és az alkalmanként már paródiába forduló játék jól mutatja a „szkaz" lehetőségeinek határait. Pilnyak stílusának „metyelnoszty" orientiációjában a historikus megismerés kitágulni törekszik, magába olvasztani a korábbi kultúra hangulatát, ritmusát és zenéjét. A történelmi allúziókat előhívó kép-fragmentumok elementáris erejű áradását nem volt képes megfegyelmezni a kompozíció, a nyelv lázas kínnal küszködik a valóság gazdagságával szembeni elégtelenség élményével.

A stíluskeresők másik irányt szabó áramlata a kompozicionális, életkövető rendet és elbeszélői fegyelmet glorifikálta, a megismerő funkció mellett az aktuálisabb valóságszolgálatot kérte számon. A szociális tematika emelkedik elsődleges stílusdeterminálótényezővé, a világosan formulázott közösségi tapasztalat lesz a művek domináns szólama. A fókuszált szerzői argumentáció egységes átformáltságot teremt a stílusban. Az ítéletmondás logikája fegyelmezettebb kompozíciós és nyelvi rendet teremt, szervezőbb szerep jut az eszmei domináns elemek, a művészi ráhatás funkcionális céljának. Fagyejev, Furmanov belülről szólaltatja meg az új hőst, a megismerő pszichologizálás metaforizáló jellegétől elszakadó eszközökre építve. A *Tizenkilencen* stilisztikai eszköztára mögött az az emberkoncepció munkál, amelyik szerint a világ historikusan belátható és irányítható, s célszerűen megtervezhető a szocializálás menete és mélysége is. A realista elbeszélő hagyományokból a legfontosabbat viszi tovább, az eszme és a mindennapiság harmonikusan együttműködő mozgására alapozott világképet, az analitikus és a szintetizáló elv váltakozó érvényesülését. Ebben a vonatkozási rendszerben a stílus központi szervező elemévé az „avtoritetnoje szlovo" (tekintélyérvényesítő szó) válik, amely az elbeszélő folyamat egész beállítódását, argumentációs eljárásait és intonációs rendjét meghatározza. A valóságot konstatáló és érvényesülni engedő leírás és a valóságot értékelten közvetítő értelmező elvek küzdelméből az utóbbi erősödik meg a húszas évek közepétől. A „zsivopisz" (festőiség) stílusjelleget az „isztolkovanyije" (értelmezés) váltja fel, mintegy a közösségi historikus akarat produktív jelenlétét bizonyítván, az értékfelismerés folyamatát erősítvén.

Az „avtoritetnij sztyil" érvényesülésének okaival és hatásmechanizmusával foglalkozik a könyv második része. A művészet valóságközeliségének sajátosan ideologikus aspektusáról van szó, amelyben a jelenségmagyarázó beállítódás meghaladja a „bitovizm" (életírás) letapogató, fotografáló, alakítatlan életközeliségét. Az életanyag perspektivikussá rendeződik az eszmei térben, s példahőssé sűrűsödik az emberi tapasztalat. Gorkij elbeszélő stílusának formálódásában a szerzői jelenlét ezt az alkotói tendenciát reprezentálja, a hősök szociális pozíciójának és funkciójának pontos meghatározását, az írói tekintély és gondolati fölény érvényesítését. Az „egyetlen tudatnyi információ és nézőpont elégtelenségének elve" következtében alakul ki a szerző és a hősök párbeszéde és rejtett küzdelme, az alkotó eszmei diadala.

A „gondolat" és az „ábrázolás" stilisztikai párbajára Belaja L. Leonov regényeit idézi meg példaként. Az eszmei, filozófiai összegzés mindig a szerző joga, ő irányítja az értékítéletek és értékelő képek áradó ritmusát, s az ábrázolást ennek a struktúrának rendeli alá. Regényeinek sajátossága a „formával való értékelés" szemantikus gesztusa, a forma így a tartalom része, s nem az anyag sajátossága, idézi fel Belaja Volosinov termékeny gondolatait: „A tartalom megválasztása és a forma megválasztása ugyanazon aktus eleme, az alkotó alapvető pozícióját közvetíti, s ugyanazon szociális értékelés nyer benne kifejezést." A stílus esszenciális funkcionalitása a szerzői szubjektivitás objektív befogadhatóvá alakításában rejlik, s a szerzői szó érvényesítése ebben meghatározó erejű, a befogadó érzékenyebben reagál rá, a hősnél bizonyítóbb hitelű forrásnak tekinti.

A „gondolat" és az „ábrázolás" arányteremtő küzdelmében Leonovval Belaja Solohov stílusát állítja szembe, Solohovnál ugyanis az „ábrázolás" válik dominálóvá, s az epikum felé mozdul el a stílusformálás.

Solohov teljességében igyekszik észrevenni, befogadni a világot, s reagálni rá. A szerzői, az elbeszélői és a hős általi valóságértékelés mintegy együttesen jelenik meg, s az eseményektől való távolság és közelség játéka szabja meg a belső stílusváltások jellegét és ritmusát. Belaja Sklovszkij

megfigyeléseit idézi a stílusalakítás ilyen térbeli modellálását illetően, s a *Csendes Don*t elemzi bizonyítékként. Egyfajta időbeli tanulságot is levon ezzel kapcsolatban: a hosszú időn keresztül íródott eposz magába olvasztotta a korszak stílusaktivizáló kísérleteit, s harmonikussá rendezte őket.

Belaja könyve Volosinov—Bahtyin, Sklovszkij—Poszpelov elméleti eredményeire támaszkodva összegez, s az elméleti fogalmak életképességének, termékenységének bizonyításában rejlik mai haszna.

Jagusztin László

Edith Vértes: Morphophonematische Untersuchung der ostjakischen Vokalharmonie

Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 192 l. (Bibliotheca Uralica. 2.)

A magánhangzóharmónia, vagyis hogy az első szótagi magánhangzó minősége megszabja a követő magánhangzók minőségét, s a végződés vokálisa aszerint váltakozik, hogy milyen hangrendű tőhöz járul, a finnugor hangtan régen elfogadott közhelye. Azt is tudjuk, hogy nem minden mai finnugor nyelvben érvényesül már ez a tendencia, következetesen csak a magyarban, a finnben, a cseremiszben, részben a mordvinban van meg. Az obi-ugor nyelvekből is kiveszett, pontosabban a vogulból és az osztják nyelv nyugati (északi és déli) nyelvjárásaiból. A keleti osztják (vahi, vaszjugáni) nyelvjárásoknak ma is jellemzője a magánhangzóharmónia. E témában jelentősen újat mondani nagyon nehéznek tűnik.

Vértes Edit jelen könyvében déli osztják szövegeket vizsgál. Gyűjtőik K. F. Karjalainen és H. Paasonen, akik majdnem azonos időben (1898—1902-ben, ill. 1900—1901-ben) jártak osztják földön, azonos nyelvészeti képzéssel és hosszas gyűjtői gyakorlattal rendelkeztek. Lejegyzéskor az éppen kialakulóban lévő fonetikus jelölést alkalmazták, igyekezvén a kiejtés legapróbb árnyalatait is papíron megörökíteni. A szövegek legavatottabb ismerője Vértes Edit, hiszen a finn—magyar kultúregyezmény keretében, a Helsinki Finnugor Társaság felkérésére ő rendezi sajtó alá a két nyelvész kéziratban lévő anyagát. A nyelvtani feljegyzések és Karjalainen szövegeinek egy része már meg is jelentek. (K. F. Karjalainen: *Grammatikalische Aufzeichnungen aus ostjakischen Mundarten,* hrsg. von E. Vértes, Helsinki, 1964. MSFOu 128. *Ostjakische grammatikalische Aufzeichnungen nach den Dialekten an der Konda und am Jugan* von H. Paasonen, Helsinki, 1965. JSFOu 66. *K. F. Karjalainens südostjakische Textsammlungen.* Neu transkribiert, bearb. und hrsg. von E. Vértes. Band I. Helsinki, 1975. MSFOu 157.)

Nemcsak a vizsgálandó szövegeket, hanem témáját és kutatási módszerét is jól ismeri a szerző, erről vallanak régebbi cikkei (*Statistische Untersuchungen über den phonetischen Aufbau der ungarischen Sprache.* ALH, 3 (1953), 125—158, 411—430; 4 (1954), 193—224). A déli osztják magánhangzóharmóniáról is írt korábban (*Vokalharmonie und Vokalbestand im Südostjakischen.* FUF, 37 (1969), 1—70), s ennek a témának szenteli akadémiai doktori értekezésének nagy részét is (*Az osztják fonémák kölcsönhatása.* Kézirat. Bp., 1976). Jelen könyve nem teljesen azonos a disszertációval.

A mű első fejezete (13—27) a kérdés történetéről szól. A szerző bemutatja és kommentálja az osztják magánhangzóharmóniáról addig írottakat. Castrén már 1849-ben megállapítja, hogy a keleti nyelvjárásokban erősebb, a déliben kevésbé következetes magánhangzóharmónia van. Elméleti felismerése ellenére feljegyzéseiben több a vegyes hangrendű szó, mint a szerző várná. Később Hunfalvy tagadja a „magánhangzók egyezését" az osztjákban. Mint utóbb Paasonen megállapítja, mindez a gyakorlatlan fül és a sietős lejegyzés miatt tűnik így. Ahogy az orosz Patkanov is azért nem hallotta meg a magánhangzóharmóniát, mert anyanyelve nem ismerte, a munkáját sajtó alá rendező Fokos-Fuchs Dávid pedig a valóságban nem ellenőrizhette feljegyzéseit. Fokos mégis megállapítja az irtisi nyelvjárásban a magánhangzóharmónia nyomait, igaz, hogy csak a szótövekben.

Századunk tudósai közül Steinitz a legnagyobb osztjakológus. Ő a keleti nyelvjárásokban észleli a hangrend és illeszkedés tendenciáját, viszont az északiakban és a déliekben nem (Nyr. 65, 14—15). Björn Collinder Karjalainen és Paasonen déli osztják feljegyzéseiből statisztikai módszer segítségével

mutatja ki a magánhangzóharmóniát, vagyis azt, hogy a 2. szótagbeli *â~a, a~á* az első szótag hangszíne szerint váltakozik. (Sprakvetenskapliga Sällskapets Förhandlingar 1940/1942, 106—110.) Faludi Ágota a főnévi igenév végződésénél figyelt meg hasonlót (Pais-Emlékkönyv, 607—610).

A déli osztják magánhangzóharmónia részletkérdéseivel a második fejezetben ismerkedhetünk meg (28—151). A szerző négy nyelvjárás, a felsődemjankai, a cingalai, a szavodnijai és a krasznojarszki (DN., Ts., Sav., Kr.) morfofonetikai jellemzőit vizsgálja. A vizsgálatban a statisztika módszerét alkalmazza. Mindegyik nyelvjárásból 10 000 hangnyi terjedelmű szöveget választ, különböző műfajokból. Az oldalak kiválasztása tetszőleges, csak arra ügyel, hogy a lap elején vagy a végén ne legyen csonka szó. A számszerű eredmények így százalékot vagy ezreléket jelentenek. A feldolgozott anyag több, mint a Karjalainen és Paasonen szövegek egyharmad, ill. egynegyed része.

A szerző először a tőmorfémák hangrendjét vizsgálja. Az első és második szótag magánhangzókombinációit nyelvjárásonként ábrákon és az egyes előfordulások számszerű jelölésével táblázatban ábrázolja. Táblázataiban az első szótagi *a, ę, o, u, ą̀, ǫ̌* és a második szótagi *a, o, â, ę, ę̆, ę̆, ę̆* valamint az első szótagi *à, e, ö, ü, i, â* és a második szótagi *á,* [ö], *ą, e, ε, i* magánhangzók kapcsolódásait mutatja be. A vizsgálat eredménye, hogy palatális első szótagi vokálist mindig palatális magánhangzó követ, veláris kezdetű szóban pedig esetleg *j* vagy jésített mássalhangzó okozhat palatális átcsapást.

A magánhangzóharmónia másik megnyilvánulási köre a ragmorfémák illeszkedése. A déli osztjákban az esetragoknak, a birtokos és az igei személyragoknak van palatális-veláris változatuk, ezenkívül a denominális melléknévképzőknek is. Mindezek táblázatait megtalálhatjuk a könyvben, s példákat is az illeszkedésre, az előfordulás számszerű megjelölésével. A példák többsége szabályos illeszkedésről tanúskodik, de vannak eltérések is. Ettől kezdve a vegyeshangrendűség kerül az érdeklődés középpontjába. Ennek okait, törvényszerűségeit vizsgálja, magyarázatát keresi a szerző.

A szóvégi *-ɜ* hang hangszín szempontjából semleges. Ez található az Abl. *-eu̯ɜ, -ę̆u̯ɜ* és a Loc. *-nɜ* rag végén. Ez a jelenség az illeszkedés következetlenségére vall. Veláris illeszkedés szabályszerűen csak a DN. nyelvjárásban figyelhető meg.

A duálisjel *(γân, -γąn, -χân, -χąn)* χ-ja után viszont a szótő hangszínétől függetlenül egyaránt járulhat palatális vagy veláris hang. Összetett szavak esetén a rag az utótaghoz illeszkedik.

Az *-ai̯* passzívumképző palatális félhangzója palatalizáló hatással van az őt követő magánhangzóra, így passzívumképző után a mély hangrendű igék is magas hangrendű személyragot kapnak.

Palatalizáló hatása van a szóbelseji *j, t', n'* mássalhangzóknak. Ezzel szemben a χ a velaritást őrzi meg, ill. idézi elő. Még palatális mássalhangzók után is érvényesül a χ velarizáló hatása. Ugyanígy működik zöngés párja, a γ is.

Egyalakú végződések is okozhatnak vegyeshangrendűséget. Veláris átcsapás következik be a múlt idő egyes szám 3. személyű nem illeszkedő *-ot* ragja hatására. A gerundium képzője a DN., Sav., Kr. nyelvjárásokban mindig palatális, *-men.* Néhány példában már a képző előtt is palatális hang van, de ez a felfogható íráshibának is. A DN. optativusképző *(-ât)* és a DN. Sav. duálisjel *(-γąn)* sem illeszkedő.

A statisztikai vizsgálatok eredménye szerint a déli osztják szövegekben a szavaknak mintegy 90%-ában vagy csak magas, vagy csak mély magánhangzók vannak. Vegyes hangrendűek lehetnek még a fentieken kívül egyes jövevényszavak. A színleges vegyes hangrend esetei az íráshibák és az elhomályosult szóösszetételek. Az indokolatlan hangrendváltás esetei:

A nem első szótagi *e~ę, i~ę̆* tővégi hangként vagy ragkezdőként váltakozhat a hangrendtől függetlenül. Az előfordulás csoportjait megtalálhatjuk a könyvben. Veláris szóban felbukkanó *e, i* hangot több palatális magánhangzó is követhet. Birtokos személyragok, névszóragok válthatnak így hangrendet. Az *e~ę* ingadozása utolsó szótagban is megfigyelhető, ha nem is szótagzáró a hang. Igei személyragokban *a~á* ingadozás figyelhető meg. Ugyanez elenyésző számban előfordul esetragok és képzők belsejében is. Az ingadozások elméleti lehetőségeit és előfordulási arányait igen részletesen tárgyalja a szerző.

A továbbiakban Vértes Edit megfogalmazza a hangrendváltás szabályait, s az eredményeket statisztikailag is ellenőrzi. Nyelvjárásokra és szóhosszúságra bontva százalékos előfordulásban közli a palatális és veláris hangrendűek arányát, a szabályos és szabálytalan hangrendváltás eseteit külön-külön. Ezt grafikonon is ábrázolja, majd az azonos szótagszámú szavakon belüli hangrendi viszonyokat

mutatja be, szintén százalékos táblázatban. A következő grafikonokon nyelvjárásonként különböző magánhangzó-összehasonlításokat végez: a veláris átcsapás esetei, a mássalhangzó eredetű palatalizálódás, az *ę, j, á* okozta hangrendváltás a szóhosszúság tükrében, az első és nem első szótagi magánhangzók összehasonlítása, az egyes magánhangzók és magánhangzócsoportok 1., 2., 3., . . . 6. szótagbeli gyakorisága nyelvjárásokként táblázatban, grafikonon és kördiagramon.

A szerző bemutatja és jellemzi Karjalainen és Paasonen többi anyagát is, a szójegyzékeket és a nyelvtani feljegyzéseket.

A 2. fejezetben a konkrét vizsgálatokról van szó részletező aprólékossággal, a 3–6. fejezetekben a szerző a számításokból következő elméleti összefüggéseket fogalmazza meg, tárgyát távolabbról szemlélve nagyobb rendszerben helyezi el.

A 3. főfejezetben, melynek címe: *A déli osztják magánhangzóharmónia eddigi fel nem ismerésének alapja* (152–156), a szerző a korábbi irodalom kritikáját adja az első fejezetnél részletesebben, különösen pedig azokat a körülményeket tárgyalja, melyek megakadályozták Steinitzet abban, hogy felismerje a magánhangzóharmóniát ebben a nyelvjárascsoportban, bár az addig megjelent Karjalainen- és Paasonen-szövegek és saját gyűjtései alapján erre lett volna lehetősége. Talán 1935-re, amikor Steinitz az irtisi osztjákoknál járt, kiveszett volna a magánhangzóharmónia nyelvükből?

A hagyatékból Vértes Edit a gyűjtők meg nem fogalmazott gondolatait is kideríti, pl. ami Karjalainen véleményét illeti a magánhangzóharmónia meglétéről. Szerinte Karjalainennak szándékában állt nyilatkozni erről a kérdésről, mégpedig pozitívan, csak korai halála akadályozta meg ebben.

A 4. fejezet (157–175) a vokalizmus és a konszonantizmus ellentétes befolyását tárgyalja. A pontos lejegyzés megkülönböztet „velárisabb" és „palatálisabb" magán- és mássalhangzókat. Ezek a különbségek a hangkörnyezetből fakadnak. E szempontból is bebizonyosodott a *k* és a jésített mássalhangzók palatalizáló és a χ velarizáló hatása. A *k* és az *η* közelsége a labialitást őrzi meg. Történeti szempontból is érdekes az a folyamat, mely az ugor korban ment végbe: veláris hang előtt a *k* χ-vá, ill. *h*-vá vált. Figyelemre méltó, hogy az illabiális palatális hangok sokkal nagyobb számban fordulnak elő, mint veláris párjuk, a labiálisok között viszont a veláris hangok gyakoribbak.

Az 5. fejezet (176–179) a magánhangzóharmónia kiveszésének lehetőségeit taglalja. A szabályos hangrendi átcsapások és szóvégek neutralizálódása efelé mutatnak, mindezek ellenére mégis fönnmaradhat a hangrend és illeszkedés általános tendenciája.

A 6. befejező rész (180–183) a déli nyelvjárás helyzetéről szól a többi osztják nyelvjárás között.

Vértes Edit számára a több tízezer megvizsgált szó között nincs egyetlen elhanyagolható sem, mindegyik fontos a maga helyén és az összehasonlítás különböző szempontjaiból. Mindezt a filológus objektivitásával és részletező pontosságával olvasója elé tárja.

A szerző nem isteníti a számokat érdemükön felül. Anyaga pontos ismeretében tudja, s sokszor meg is jegyzi, hogy egy-egy mutató mitől kicsi vagy nagy — pl. a hősénekekben gyakori az Imp. Sg3 igealak, ennek -ot ragja vegyeshangrendűséget idézhet elő.

A mű nagy érdeme, hogy a statisztikai módszer segítségével egyértelműen bizonyítja, hogy a magánhangzóharmónia jelen van a déli osztják nyelvjárásban. Eredményeit és módszerét egyaránt föl lehet használni. Más nyelveken végzett hasonló vizsgálódások sok összefüggésre világíthatnak rá.

Csepregi Márta

Tatár Béla: Az orosz lexikográfia, I–III.

Budapest, 1977, ELTE, 634 l.

Az egyetemi oktatás tantervében — mintegy sajnálatos véletlenként (?) — nem szerepel a nyelvtudomány olyan fontos területe, mint a lexikográfia és a lexikológia, illetve az ezek eredményeit közvetlenül ismertető diszciplína. Nem meglepő tehát, hogy az orosz szakos hallgatók jelentős hányada „mostohagyermekként" kezeli a szavak és szókapcsolatok tudományát, ha egyáltalán felismeri e nyelvészeti diszciplínák komoly tudományos és gyakorlati jelentőségét.

Mi teszi indokolttá a velük való magas szintű foglalkozást?

Az önmagukkal szemben a nyelvhelyesség igényét támasztók is nemegyszer kerülnek problémahelyzet elé a használandó szavak kapcsolódási lehetőségeit, sőt helyenként szemantikáját illetően, a kellő lexikológiai ismeretekkel nem rendelkezők pedig sokszor még a problémát sem érzékelik. A lexikológiai tárgyú könyvek éppen ilyen problémákra hívják fel a figyelmet, megoldásukhoz pedig a lexikográfia nyújt pótolhatatlan segítséget.

Jól tudjuk, hogy a különböző egynyelvű szótárak megjelenése milyen óriási jelentőséggel bír az adott (jelen esetben az orosz) nyelv lexikográfiájának történetében. Egyrészt jelentősen megkönnyítik a nyelv diakronikus és szinkronikus vizsgálatát, másrészt a nyelv minden használójának segítséget nyújtanak régebbi szövegek pontos megértésében, a jelenkor számunkra problematikus szavainak, azok szemantikájának, kapcsolódásának a tisztázásában.

Az egynyelvű szótárak szócikkei — szemben a két- vagy többnyelvűekéivel — nem az idegen nyelvi alakok anyanyelven vagy az adott idegen nyelvtől eltérő nyelven megadott ekvivalenseit tartalmazzák, hanem úgy adják meg a címszavak jelentéseit, hogy azokat az anyanyelven körülírják, az anyanyelv szavaival magyarázzák meg, vagyis az egyes szavak szemantikai, stilisztikai stb. jellemzésén keresztül a nyelvhelyesség szempontjait sokkal hatékonyabban érvényesítik. Mindezekből kitűnik az egynyelvű filológiai szótárak jelentősége, valamint a nyelvoktatásban és a tudományos kutatómunkában betöltött egyre fontosabb szerepe.

A hazai lexikográfiai szakirodalom viszonylag nagyszámú szótártani tanulmánnyal rendelkezik, speciálisan az *orosz* egynyelvű szótárakat elemző mű azonban mind ez ideig nem látott napvilágot Magyarországon, sőt, tudomásunk szerint, átfogó jellegű, a napjainkig megjelent összes jelentősebb szótár elemzését tartalmazó munka a Szovjetunióban sem került még kiadásra. Ezért is üdvözöltük örömmel Tatár Béla általunk bemutatásra kerülő könyvét az orosz egynyelvű szótárak elemzéséről.

E munka alkalmas arra is, hogy az általános lexikográfia iránt érdeklődő — oroszul olvasó és értő — egyetemi hallgatók és középiskolai tanárok kezében hasznos eszközzé váljon gyakorlati és elméleti munkájuk során.

A három kötetben megjelent könyv két fő részből áll:

1. Типы одноязычных филологических словарей русского языка (28—582); 2. Библиография (583—602), amelyeket a magyar és az orosz nyelvű előszó (3—8), a „Bevezetés" (9—28), a rövidítések jegyzéke (603—611), valamint a névmutató (612—627) egészít ki; a III. kötet végén (628—634) nagyon jó áttekintést adó tartalomjegyzék van.

A munka elsősorban az ELTE Bölcsészettudományi Karán működő szakmai-módszertani továbbképzésen részt vevő orosz szakos középiskolai tanárok számára készült, akiket gyakorló pedagógusi tevékenységük vezetett rá lexikológiai és lexikográfiai ismereteik fejlesztésének szükségességére; ez a gyakorlati kézikönyv nagy segítséget tud nyújtani az orosz szakos egyetemi és főiskolai hallgatóknak, sőt a felsőoktatási intézmények orosz szakos oktatóinak is.

A mű célja nem merül ki abban, hogy információkat közvetít (ld. 3—4), összeállításánál a szerző arra is törekedett, hogy olvasói figyelmét tudományos problémákra irányítsa, „bizonyos mértékben felkeltse a tudományos elemzés iránti érdeklődést vagy legalább az arra való ösztönzést segítse elő". (3)

Tatár Béla könyvének igen értékes része a Введение és a hozzá tartozó jegyzetek (Примечания к Введению — 21—27), amelyekben a lexikográfiai alapismeretek rövid, világos összefoglalása, ill. az alapfogalmak tisztázása nagyban megkönnyíti a munka tanulmányozását.

A Введение meghatározza a lexikográfia helyét a nyelvtudományban (9), rámutat a lexikológiai diszciplínákkal (mindenekelőtt a szemasziológiával) való szoros kapcsolatára (13), utal az extralingvisztikai — társadalmi, tudományos-technikai, kulturális, művészeti stb. — tényezők, valamint a szótárak összeállításának korrelációjára.

A Примечания a „terminus technicus"-ok a Введение-ben és a könyv egyéb fejezeteiben szereplő jelentésének a magyarázata mellett a szakkifejezéseknek az orosz nyelvű szakirodalomban használt többi jelentését is az érdeklődők rendelkezésére bocsátja, jelentős segítséget nyújtva azoknak, akik a Szovjetunióban vagy másutt (orosz nyelven) kiadott lexikográfiai irodalmat kívánják tanulmányozni.

Az egynyelvű szótárak elemzését azok általános jellemzése, illetve a főbb vonások egyes szótárakon keresztül történő szemléltetése vezeti be.

Az elemzések sorát a központi helyet elfoglaló értelmező szótárak nyitják meg (36—88), rajtuk kívül még bemutatásra kerül 25 szótártípus: etimológiai, történeti, dialektikus, írói, frazeológiai,

szállóige-szótárak, szólások és közmondások szótárai, szinonima-, homonima- és antonimaszótárak, a Szovjetunió népeinek elnevezését tartalmazó szótárak, tulajdonnevek, új szavak, idegen szavak szótárai, helyesírási és kiejtési szótárak, az orosz nyelv problémáinak, nehézségeinek szótárai, szóvégi és gyakorisági szótárak, rövidítések, nyelvészeti és irodalmi terminusok szótárai.

A konkrét szótárak elemzését minden egyes szótártípus esetében megelőzi az illető típus funkciójának, fejlődésének, történeti áttekintésének leírása.

A szótárakat elemző fejezetek felépítése — ez egyébként az egész munkát jellemzi — nagyon logikus, az általános jellemzéstől a fontosabb elméleti kérdéseken keresztül az egyedi példák bemutatásáig minden lényeges, a szótárra jellemző elemet tartalmaz. Kiemelnénk a dialektika nagyszerű érvényesülését, amely jól érzékelhető az egyes szavak jelentésváltozásának, fejlődésének bemutatásánál azáltal, hogy azonos típusú szótáraknál mindig ugyanazok a szócikkek kerülnek szemléltetésre. Külön érték a szócikkek elemzése mellett található egy-egy fényképmásolat, amely — illusztratív szerepe mellett — az eredetiség érzését is kelti az olvasóban. Hangulatosak és sok mindent feltáróak (szerző, cím, kiadó, kiadás ideje stb.) az elemzett művek címlapjainak fényképmásolatai is.

A szótárak bemutatásánál általános, valamennyi szótárra jellemző szempontok érvényesülnek. Ilyen általános szempont például a szótárak szerepének, funkciójának, tudományos és gyakorlati módjának leírása, a szótárak hiányosságainak megemlítése, illetőleg kritikája, az azonos típusú szótárak egybevetése, fejlődésének demonstrálása, a szerzők által kitűzött célok megvalósításának mértéke.

A szótárelemzésekhez tartozó Примечания (543—582) összeállításánál is érvényesül az az elv, hogy az érdeklődőket minél több — a tárgyhoz tartozó — ismerettel lássa el a szerző. Ez fejeződik ki többek között a Примечания 160. pontjában (569), ahol Tatár Béla a szemantikai valencia rövid meghatározását ismerteti, avagy a 205. pontban (574) tett kiegészítésben, amely az elemzett gyakorisági szótárakon kívül megjelent egyéb gyakorisági szótárakat is megemlíti, azok bibliográfiai adataival együtt.

A bibliográfiát (583—602) két részre osztja fel a szerző. Az elsőben (583—595) az orosz egynyelvű filológiai szótárak teljes jegyzékét adja (közülük csak a legfontosabbak kerültek részletes elemzésre, bemutatásra), a másodikban (596—602) összegyűjti az orosz lexikográfia legjelentősebb elméleti munkáit.

Bár a munka első részéhez viszonyítva ez a rész terjedelemben jóval szerényebb, jelentőségében megközelíti azt, hiszen a problémával részletesebben foglalkozni szándékozók, a témakörben kutatómunkát végzők számára hallatlan segítséget jelenthet.

Elismerés illeti a szerzőt azért, hogy a bibliográfia a szakirodalom legfrissebb termékeit is tartalmazza, sőt az elemző részben bizonyos szótárak várható, újabb kiadását is jelzi. Néhány szótár esetében azonban az általa jelzett újabb kiadásokkal is találkoztunk már, mint például a szótárjegyzék 18. számú példányának (584) az 1976-os moszkvai — 14. — kiadásával, vagy a szótárjegyzék 58. számú példányának (588) 1966-os kiadásával a Pécsi Tanárképző Főiskola könyvtárában. (Itt jegyezzük meg, hogy hasznos lenne a benne felsorolt legjelentősebb művek beszerzése.)

A munka végén a rövidítések jegyzéke (603—611), a névmutató (612—627) és a tartalomjegyzék (628—634) segíti az olvasó könnyebb, gyorsabb tájékozódását a könyvben.

Munkájában Tatár Béla messzemenően eléri célját. Biztosítja az érdekelt szakemberek tájékozódását az orosz filológiai szótárak birodalmában, megismerteti olvasóit a lexikográfia legfontosabb kérdéseivel, szakirodalmának legfrissebb termékeivel is. A szükséges tények közlése mellett a könyv kitűnő példáját adja a szakszerű, tudományos elemzésnek, amely útmutatást ad arra, hogyan kell egy lexikográfiai művet vizsgálni; elismerő és kritikai hangvételével, hozzáállásával feltárja a tudományos munkálkodás további lehetőségeit, útjait.

A szerző sokrétű feladatot vállalt azzal, hogy az alapismeretektől kezdve egészen a tudományos kutatásra ösztönzés szintjéig eljuttató anyagot kínál az érdeklődőknek. A munka amúgy is nagy terjedelme nem tette lehetővé Tatár Béla számára, hogy azt minden részében kerek elméleti alkotássá bővítse; hisz ez nem is volt célja. Ez a magyarázata annak, hogy a fő fejezeteket — a szótárelemző részeket és a bibliográfiát — kiegészítő megjegyzések kissé vázlatosak, mindamellett nélkülözhetetlenek a könyv megértéséhez. Bennük olyan információk is találhatók, amelyek túlmennek a könyv megértésének célján, és a további tájékozódást, a tudományos kutatómunkában való elindulást szolgálják — anélkül, hogy megbontanák a könyv szerves egységét.

„Az adott lehetőségeken belül minél több információt nyújtani" törekvést nemcsak a mű célkitűzései magyarázzák, hanem az a tény is, hogy olyan területről van szó, amelyet nem tanítanak az egyetemen, és a Magyarországon megjelent orosz lexikográfiai szakirodalom sem mondható gazdagnak.

Remélhetjük, hogy Tatár Béla könyve fellendíti a tudományos munkát ambicionáló középiskolai orosztanárok lexikográfia iránti érdeklődését, hatására sokan bekapcsolódnak a lexikográfiai kutatásokba, hiszen — ez nem szorul bizonyításra — tájékozottságuk, tudásuk folytonos gyarapítása, az alkotó munkában való részvételük oktatómunkájuk színvonalát is emeli. A gyakorló pedagógusok kutatómunkájára azért is szükség lenne, mert sok olyan hasznos megfigyeléssel szolgálhatnának a magyarországi tanulók lexikai jellegű problémáit illetően, amelyet figyelembe vehetne a honi orosz lexikográfia magyar anyanyelvűeknek készítendő speciális szótárak, segédkönyvek összeállításánál. A középiskolai tanárok feladata, hogy tudatosítsák a tanulókban, főleg az orosz szakra készülő leendő egyetemi hallgatókban az egynyelvű szótárak jelentőségét, szerepét a minőségi nyelvtudás elérésében.

Tatár Béla szótárelemző műve sokat törlesztett a hazai russzisztika adósságaiból az orosz lexikográfia tekintetében. Várjuk, hogy a szerző a közeljövőben „nyomda alá rendezi" a könyv bevezető részében vázlatosan már elmondott elméleti ismereteit, valamint önálló lexikográfiai kutatásait, ami nemcsak olvasóit gazdagítaná (segítené gyakorlati és elméleti munkájukat), hanem az orosz — és a magyarországi — lexikográfiát mint nyelvészeti diszciplínát is.

Kocsis Margit—Horváth János

Két új könyv Katherine Mansfieldről

Jeffrey Meyers: Katherine Mansfield. A Biography. London, 1978, Hamish Hamilton, 306 l.

The Letters and Journals of Katherine Mansfield, edited by C. K. Stead
Penguin Books, 1977, 285 l.

Több mint húsz évvel az első megbízható és pontos Katherine Mansfield-életrajz után, 1978 végén újabb könyv jelent meg az írónő életéről. A két mű között eltelt időszakban nagyon sok olyan ismeretlen levél és naplójegyzet vált hozzáférhetővé, amely még nem állhatott Anthony Alpers új-zélandi szerző rendelkezésére 1953-ban.

Jeffrey Meyers, a coloradói egyetem tanára, bőségesen felhasználja ezeket az újabb adatforrásokat, és könyvének talán ez a legnagyobb érdeme. A művében közölt, eddig még sehol nem publikált levelek, naplórészletek és feljegyzések között a filológusok számos új és érdekes dokumentumot találhatnak, melyek újabb fontos adalékok Katherine Mansfield életrajzához. Pontos és bőséges jegyzet is segíti az olvasót az ilyen irányú tájékozódásban, ami a szerző gondos anyagválogató és rendszerező munkáját dicséri.

Annak ellenére, hogy hatalmas dokumentumanyagot használ fel, részleteket közöl a kortársak feljegyzéseiből, D. H. Lawrence és Virginia Woolf leveleiből s az utóbbi naplójából is, meglehetősen egyenetlen színvonalon megírt mű az eredmény. Ennek egyik oka az, hogy Meyers néha megalapozatlan és szubjektív feltételezésekbe bocsátkozik, melyeket nem tud dokumentumokkal alátámasztani, és így az általa közölt feltételezések hitelessége igen kétséges. Talán korunk divatjának engedett és a könyv népszerűsítését tartotta szem előtt, vagy egyéb szempontok vezették, mindenesetre túl nagy figyelmet szentel Mansfield szexuális életének részletezésére. Több alkalommal fűszerezi mondanivalóját kétértelmű megjegyzésekkel, melyekkel az írónő portréját nem teszi színesebbé, legfeljebb bizonyos olvasóréteg szenzációéhségét elégíti ki. Ez a nagyon is szubjektív szerzői látásmód árnyékot vet a könyv egészére, és csökkenti az olyan fejezetek értékét is, ahol a munka valóban újat ad. Eddig még egyetlen monográfia vagy életrajz sem foglalkozott ilyen formában összegezett dokumentumokra alapozva azzal a barátsággal, mely Mansfieldet Lawrence-hez és V. Woolfhoz, a két nagy írótárshoz fűzte, és megítélésünk szerint ez a két fejezet a mű legsikerültebb része.

Vitatható az a módszer, ahogyan Meyers párhuzamot von Mansfield és Isherwood között. Igaz, hogy mindkét író egy-egy novelláskötete német környezetben játszódik az első világháború, illetve a

nácizmus előtt, de ezen a felületes és általánosító megállapításon túl Meyers semmi elfogadhatót nem közöl, amivel az elbeszélések közötti hasonlóságot alátámasztaná. Isherwood *Isten veled, Berlin* címadó elbeszélésének sokat idézett mondata („Felvevőgép vagyok") talán valóban elhangzott Mansfieldnek Orage-zsal, egy kortárs irodalmi szerkesztővel folytatott beszélgetésében, de ez a két egyező mondat legfeljebb csak azt bizonyítja, hogy Isherwood olvasta Orage feljegyzéseit. Isherwood egészen más írói eszközökkel dolgozik, mint Mansfield, nála a „felvevőgép" hasonlat az objektivitást hangsúlyozza, míg az írónő művészi felfogásától semmi sem idegenebb, mint a kívülálló szemlélődés, ő átéli és „megéli" hősei sorsát.

Nem lehet számonkérni egy életrajzírótól a művek elemzésének hiányát, de semmi sem indokolja, hogy esztétikai megfontolás nélkül csupán bizonyos elbeszélések rövid ismertetésére vállalkozik, és némelyik ilyen összefoglalás ráadásul még pontatlan és elnagyolt is.

Bár bizonyos, már korábban említett erényeket nem lehet a könyvtől elvitatni, összegezve mégis azt mondhatjuk, hogy Meyers Mansfield-életrajza csak a felhasznált dokumentáció mennyisége szempontjából jelent előrelépést az eddigi legjobb és legismertebb A. Alpers-féle biográfiához képest. Annak tárgyilagosságát és filológiai pontosságát ez a mű viszont sajnálatosan nélkülözi.

Irodalomtörténészek többször rámutattak arra, hogy bármennyire szorgalmasan tanulmányozza is az olvasó a különböző életrajzokat, mégis a legpontosabb képet az író egyéniségéről elsősorban személyes feljegyzéseiből és leveleiből kaphatjuk. Ha valaki Mansfieldet, az írót és az embert akarja megismerni, bizonyára érdeklődéssel olvassa majd leveleinek és naplórészleteinek legújabb válogatását.

Milyennek látjuk Katherine Mansfieldet ezeknek az írásoknak a megvilágításában? Egyik legjellemzőbb írói és emberi vonása fantáziagazdagsága és ragyogó megjelenítő készsége, mely nemcsak novelláiban, hanem ezekben az írásokban is megmutatkozik. Színesek és élénkek a leírásai, akár egy utazás élményét idézi fel, vagy éppen a napon sütkérező gyíkról ír, melyet levélírás közben percekig figyel.

Másik emberi és írói jellemzője humora, mely betegségének és magányosságának legsötétebb perceiben sem hagyja cserben. Hol könnyedén és tréfásan, hol keserű-ironikus hangnemben ír, pillanatnyi hangulatának megfelelően. Hangulata pedig rendszerint két véglet között változik, apróbb — kellemes vagy kellemetlen — benyomások befolyásolják. Elbeszéléseinek légkörét is ez a két szélsőséges kedélyállapot határozza meg, amint azt egyik levelében említi. Ha tökéletesen nyugodt és boldog, akkor ezt a harmóniát próbálja kifejezni, sötét hangulatban született írásait viszont reménytelenség hatja át, ilyenkor alkotó munkájáról úgy érzi, hogy az „kiáltás a romlás ellen . . . nem tiltakozás, *kiáltás,* és a romlást természetesen a szó legtágabb jelentésében értelmezem". (Katherine Mansfield: *Letters and Journals,* 97—98. Levél J. M. Murryhez, 1918. február 3.)

Nemcsak alkotói problémákkal találkozunk írásaiban, hanem kritikai állásfoglalásokkal is. Néha csak egy-két mondatban, máskor hosszasabban ír olvasmányairól, klasszikusokról vagy egy-egy nem régen megjelent műről. A kortársak közül D. H. Lawrence állt hozzá legközelebb, nem elsősorban az író, hanem az ember. Számtalanszor hangsúlyozza, hogy milyen sok közös vonás van a természetükben, és valóban, Lawrence „szenvedélyes életszeretete" (Katherine Mansfield: *i. m.,* 128. Levél Dorothy Bretthez, 1918. október 27.) Mansfieldre is jellemző. J. M. Murrynek tanácsokkal és ötletekkel igyekszik segítségére lenni munkájában, de ugyanakkor szigorúan bírálja meg férje irodalomkritikáit. Saját műveivel kapcsolatban is igényes; ha úgy érzi, hogy nem volt elég őszinte és egyszerű, megvallja naplójában: „Nem hiszem, hogy jó író vagyok, sokkal jobban tudatában vagyok hibáimnak, mint bárki más. Pontosan tudom, ha valami nem sikerül." (Katherine Mansfield: *i.m.,* 234. Naplórészlet, 1921. október.)

A kötet válogatott írásaiból érdekes és ellentmondásos kép bontakozik ki az írónő egyéniségéről. Nehéz, vagy talán lehetetlen eldönteni, hogy melyik az igazi Katherine Mansfield, az, aki szereimesen vágyódó vagy szemrehányó levelekkel árasztja el távollevő férjét, és néha túl érzelmesnek tűnik, vagy aki még halálos betegségéről is legtöbbször humoros, ironikus hangnemben ír, de ugyanakkor rémülten és iszonyodva gondol a halálra. Ellentétek jellemezték életét és egyéniségét, s a teljes kép ebből a sokszínű mozaikból áll össze.

Élete utolsó időszaka versenyfutás a halállal, legtermékenyebb évei egybeesnek betegségének teljes elhatalmasodásával. Egyre gyakrabban ír Csehov utolsó éveiről, de a mondatok mögött saját reménytelensége és halálfélelme rejtőzik. Több kritikusa úgy vélte, hogy valamilyen titokzatos miszticizmus kerítette hatalmába, amikor élete végén egy olyan intézetben akarta keresni a gyógyulást,

ahol — az intézet vezetője szerint — megvalósítják a test és lélek harmóniáját. Ha azonban az utolsó néhány hónap feljegyzéseit olvassuk, ahol minden miszticizmustól mentesen, tárgyilagosan ír elhatározása okairól, akkor világossá válik, hogy a különféle gyógymódokban és kuruzslásokban csalódva egy új életmódban próbál gyógyulást keresni. Valóban, két hónapig egy majdnem teljesen egészséges ember életét élte az intézetben. A magányosság, elszigeteltség és fizikai tétlenség hosszú évei után végre egy kis közösségben élt, és a jövőben is bizakodott. Legutolsó levelei nem valami földöntúli, titokzatos hitről tesznek tanúságot, hanem élniakarását bizonyítják, megrendítő dokumentumai a közelgő halállal való küzdelmének.

A Penguin kiadásban megjelent kötetet C. K Stead, az aucklandi egyetem tanára szerkesztette, és az előszóban új és figyelemre méltó szempontokkal járul hozzá az eddigi Mansfield-kutatás eredményeihez. Véleménye szerint: „Katherine Mansfieldnek megvan a helye a modern novella fejlődésében, jelen van olyan fontos egyéniségek társaságában, akik az angol irodalmat gazdagították. Írásait meghatározhatatlan frisseség jellemzi, mintha minden mondata egy derült reggel korai órájában született volna." (Katherine Mansfield: *i. m.,* 19. Bevezetés [C. K. Stead]) Stead ez utóbbi hasonlata nemcsak az írónő legjobb novelláira vonatkozik, hanem minden írására, és ez teszi a könyv olvasását élvezetessé, túl azon az izgalmas élményen, amely mindig elkísér felfedező utunkon, amikor egy író egyénisége bontakozik ki személyes jellegű írásaiból.

Konrád Józsefné

George Farquhar: The Recruiting Officer and The Beaux' Stratagem

(A Casebook. Edited by Raymond A. Anselment) London, 1977, The MacMillan Press Ltd., 230 l.

A Raymond A. Anselment által szerkesztett könyv az 1968-ban útjára indított és ma már több mint hatvan kötetet kitevő *Casebook series* egyik legújabb kiadványa, amelynek kapcsán érdemes néhány gondolatot felvetni a vállalkozás egészére vonatkozólag is. Már a sorozat elnevezése is különös, hiszen az angol „casebook" szó elsősorban orvosi kifejezés ('esetnaplót' jelent), és — mint látni fogjuk — az egyes kötetektől nem is igen kapunk többet, mint bizonyos irodalmi művek vagy jelenségek diagnózisát.

A sorozat főszerkesztője, A. E. Dyson, a könyvhöz írott előszavában röviden elmondja, hogy a szerkesztők fő célja ún. „egyszerzős" kötetek összeállítása, de — az eredeti tervtől eltérően — néhány „általános témájú" könyv (mint például S. Hazell: *The English Novel: Developments in Criticism since Henry James*) megjelentetése is szükségessé vált. Minden egyes kötet egy szerző egyetlen — esetleg egymáshoz szorosan kapcsolódó több — művének kritikai fogadtatásával foglalkozik. Ebből következően a sorozat kiadványai különböző könyvekből és folyóiratokból állnak össze, amelyek között a viszonylag újabb keletűek foglalják el a nagyobb részt, és ezt — tekintettel az irodalomkritika XX. századi fejlettségére — pozitívan kell értékelnünk.

Ugyanakkor úgy gondoljuk, hogy nem minden esetben szerencsés a kiválasztott művek pusztán kronologikus szerkesztési elve, különösen mivel a kötetekhez írott bevezetők is csak időrendben foglalják össze az adott művel (vagy művekkel) kapcsolatos írásokat, és így nem nyílik mód a teljes anyagnak más — tartalmilag és elméletileg sokkal fontosabb — szempontú összegzésére.

Pedig ha egy pillantást vetünk a sorozat eddig megjelent köteteiben szereplő írók, költők (pl. Chaucer, Blake, Coleridge, Fielding, Dickens, a metafizikusok, Shakespeare stb.) és művek (pl. *Volpone, Az elveszett paradicsom, Gulliver, Szülők és szeretők, Dühöngő ifjúság* stb.) hosszú listájára, akkor rögtön láthatjuk, hogy olyan írókkal, költőkkel és alkotásokkal foglalkozik a sorozat, amelyeknek alaposabb és szélesebb skálájú elemzése jelentős mértékben járulhatna hozzá az angol irodalom történetének és fejlődésének megértéséhez és értékeléséhez.

Az említett szerkesztési elv és egy átfogó, értékelő összegzés hiánya következtében azonban — néhány kivételtől eltekintve — az eredmény nem több, mint egy — nem is mindig jól szerkesztett — antológiasorozat. (A kivételek között követendő példaként említhetjük a John Russell Taylor által szerkesztett kötetet — *John Osborne: Look Back in Anger* —, amely a darabbal kapcsolatos vitákat, nézeteket ügyesen szelektálja és konfrontálja, és így egyfajta képünk alakul ki a második világháború után megújult angol dráma egyik jelentős alkotásáról.)

A George Farquhar két legismertebb és legtöbbet játszott színdarabjára, a *The Recruiting Officer*-re (*A toborzó tiszt* címmel 1971-ben mutatta be az Egyetemi Színpad Szántó Judit fordításában) és a *The Beaux' Stratagem*re (*Gavallérok* címmel 1931-ben játszotta a Nemzeti Színház Szerb Antal fordításában) vonatkozó írások három fejezetre oszlanak.

Az első rész, *Critical comment, 1706 to 1924* (Kritikák 1706 és 1924 között) olyan jelentős írók írásaiból nyújt válogatást, mint pl. Alexander Pope, William Hazlitt, Leigh Hunt, William Archer, hogy csak néhányat említsünk. A *Modern Studies* (Modern tanulmányok) című második fejezet néhány — szemléletben és módszerben egymástól eltérő — elemző értékelést tartalmaz, míg az utolsó fejezet, a *Comment on Production* (Előadásra vonatkozó megjegyzések) a két darab 1963-as, ill. 1970-es új bemutatóiról megjelent írások közül mutat be kettőt.

Feltétlenül jónak tartjuk azt a már említett szerkesztési elvet, hogy a három fejezet közül a modern tanulmányok foglalják el a központi helyet egyrészt a korábbiakkal, másrészt pedig a színikritikákkal szemben. Hiányoljuk azonban azt, hogy a *The Recruiting Officer* című vígjátéknak 1955-ben Brecht által átírt változatával (*Pauken und Trompeten* — Dobok és trombiták) kapcsolatban csak egy tanulmány került bele az antológiába, pedig a XVIII. század elején keletkezett mű századunkbeli továbbélésének nagyon fontos állomása ez az átdolgozás, amelynek a helyét és szerepét még ma sem látják tisztán az angol kritikusok. (Jól példázza ezt David Zane Mairowitznek a *Plays and Players*ben megjelent írása, amelyben — az 1976-ban a Nottingham Playhouse Company által színpadra állított Brecht-adaptációról elmélkedve — arra a kérdésre, hogy a társulat miért ezt választotta az eredeti Farquhar-darab helyett, nem talál megfelelő választ.)

A kritikus joggal várná el a kötet szerkesztőjétől, hogy a *Bevezető*ben valamilyen összefoglaló értékelést adjon, amiből egy egyértelmű állásfoglalás rajzolódna ki Farquhar e két vígjátékának irodalomtörténeti helyéről és szerepéről. Ez pedig különösen fontos lenne, mert Farquhar (és Congreve) komédiái az angol dráma történetében azt a korszakhatárt jelentik, amely elválasztja egymástól a Restauráció és az azt megelőző korok drámaszerkesztési megoldásait a XVIII—XIX. századéitól, elsősorban a színpadtechnika változásainak következményeként. Farquhar tehát mindenekelőtt az angol dráma fejlődésének szempontjából érdemel különös figyelmet, ami Anselment kronologikus összegzéséből teljesen hiányzik. Ehelyett a két darabbal kapcsolatos kritikai anyag tömör elemzésében egyetlen „értékelési" szempontja csupán annyi, hogy a kritikák az adott irodalmi alkotás mellett vagy ellen foglalnak-e állást, és hogy az esztétika vagy az erkölcs talajáról ítélkeznek-e a szerzők.

Ugyancsak a szerkesztési elv helyességét kérdőjelezzük meg, amikor megemlítjük azt a tényt, hogy Anselment a *Bevezető*ben — néha egészen hangsúlyozottan — olyan kritikákról is szól, amelyek talán segíthetnének egy teljesebb kép kialakításában, de amelyek az antológiából kimaradtak (pl. Charles Lamb, Peter Kavanagh stb.).

Úgy érezzük, az említett hiányosságok jól illusztrálják azt, hogy a *Casebook series* kötetei valóban csak 'esetnaplók', és egy helyesebb szerkesztési elv kitűzése és követése nélkül nem fognak tudni lényegesen hozzájárulni az angol irodalom történetének tudományos szempontokat kielégítő értékeléséhez.

Szaffkó Péter

Régine Pernoud: Pour en finir avec le Moyen Age

Paris, 1977, Éditions du Seuil, 159 l.

Régine Pernoud, aki az Orléans-ban működő Centre Jeanne d'Arc igazgatója, aki a Jeanne d'Arcról, Aliénor d'Aquitaine-ről, a keresztes hadjáratokról írt munkáival vált ismertté, ebben a könyvében egészen magas szintű ismeretterjesztésre, tévhitek eloszlatására vállalkozik. A szerző természetesen honfitársai körében szerzett tapasztalataiból, a francia oktatás hiányosságaiból indul ki, de könyve a magyar olvasó számára is tartalmaz ismereteket és a szakmabelieknek is érdekes, élvezetes olvasmányt nyújt.

A középkori művészet — főleg az építészet — értékelése terén ugrásszerű fejlődés következett be a múlt században, ma már hatalmas tömegek zarándokolnak el a provánszi, burgundiai román templomokhoz, Ile-de-France katedrálisaihoz. Szembetűnő azonban az eltérés a látványként átélt és megcsodált középkor és azon tartalmak között, amelyeket ez az elnevezés a nagyközönség számára fed. Sokak szemében a középkor a tudatlanság, sötétség, barbárság szinonimája még ma is. Pedig az utóbbi száz-százötven évben a tudományos kutatás hatalmas eredményeket ért el a középkor történetének, irodalmának megismerésében, de ezek az eredmények nagyon lassan hatolnak be a köztudatba, s még mindig nem oszlatták el a szívósan továbbélő tévhiteket. Mi ennek a magyarázata? R. Pernoud ezt próbálja kideríteni. Évszázadokon keresztül legendák akadályozták az igazi megismerést, minden kor kialakította a maga középkor-mítoszát, a romantika koráig szinte kizárólag negatív elemekből. A legenda alaphangját a reneszánsz és a franciák klasszikus százada, a XVII. század adta meg. Albert Pauphilet már 1950-ben nagy alapossággal leírta a mítosz születését és változásait, gazdagodását az évszázadok folyamán (*Le legs du moyen âge,* Melun, 23—63). R. Pernoud kiválaszt néhányat a középkorra ragasztott címkék közül, a mítosz negatív elemeiből (*Gauches et maladroits, Frustes et ignares, Torpeur et barbarie* stb.), ezek hamis voltát úgy bizonyítja, hogy a középkori művészet, irodalom, társadalmi viszonyok területéről kiragad és részletesebben tárgyal egy-egy olyan problémát, amely különösen alkalmas a címkék lejáratására.

A későbbi, klasszikus ízlésű századok a román és gótikus épületek kőfaragóit „ügyetlennek" bélyegezték, mert saját esztétikai normáik alapján mondtak ítéletet, más normákat nem ismertek el. Úgy vélték, hogy a középkori mester is a Parthenon frízét akarta tulajdonképpen lemásolni, de „csak" a chartres-i katedrális kapuja sikerült neki (24). R. Pernoud a román művészet lényeges jegyeit, funkcióját elemezve cáfolja ezt a nézetet, hangsúlyozva, hogy egy adott kor művészetét csak belülről, azaz a kor viszonyaiból, igényeiből kiindulva lehet megérteni és értékelni.

A XVII. század, Boileau-val az élen, meggyőződéssel vallotta, hogy a színház ismeretlen élvezet volt azelőtt Franciaországban (Boileau, *L'Art poétique,* III. ének, 8182. sor). Ez igaz, ha színházat kizárólag a klasszikus szabályoknak megfelelő jelent. De ha másfajta színházat is elismerünk, akkor a középkort a drámai kifejezésmód egyik virágkorának kell tekintenünk. Szinte sohasem volt a színház olyan demokratikus, hatalmas tömegeket aktivizáló, az emberek mindennapi életében annyira jelenlevő, mint éppen a XIII—XV. században. Korunk nem egy színházi újítója nosztalgiával gondol erre a korszakra.

A középkori civilizáció mélyebb megértését segítik R. Pernoud fejtegetései a feudalizmus jogrendjéről, a szokás magatartásokat, emberi viszonylatokat meghatározó erejéről, az ember és föld viszonyáról, a személyi függőségről, a közösség és individuum modern korokétól eltérő értelmezéséről. Külön fejezetben vázolja fel a nők helyzetének alakulását a feudalizmus századaiban (*La Femme sans âme).* Itt különös hangsúllyal rámutat azokra a veszélyekre, amelyeket a „középkor" globális elnevezés rejt magában: az egyszerűsítésekre, felületes általánosításokra. Egyébként ez a figyelmeztetés a mű többi fejezetében is jelen van. A nők helyzetének romlása a római jog térhódításával következik be a XIII. század végén, a XIV. század elején. Addig (a XII. és XIII. században) a nők a világi életben és az egyházon belül is sokkal több joggal rendelkeztek, sokkal nagyobb szerepet játszottak gazdasági, politikai és kulturális területen, mintsem gondolnánk, amikor az elmaradott viszonyok között élő nők helyzetére a „középkori" jelzőt alkalmazzuk.

R. Pernoud a középkori civilizáció még sok egyéb problémáját veti fel helyes megvilágításban, vezérfonalul azok számára, akik meg akarnak szabadulni az évszázados, hamis sztereotípiáktól.

A szakember a könyv legfőbb tanulságát a szerző módszerében, stílusában találja meg. Kevesek által ismert, tőlünk távol eső korokkal foglalkozó kutatónak különösen izgalmas problémát jelent, hogy hogyan tegye eredményeit hozzáférhetővé nagyobb közönség számára is. R. Pernoud könyve erre jó példát nyújt. A szerző nem a szakmabeli fölényével akar meggyőzni, a birtokában levő hatalmas tényanyagból kiválóan válogat. A legösszetettebb kérdésekről is könnyedén, az élő beszéd elevenségével, személyességével tud szólni. Ironizálva és szenvedélyesen száll szembe az igazi megismerést akadályozó egyszerűsítésekkel, beidegződött hamis képekkel. Ebben a munkájában R. Pernoud a középkor ránk örökített értékeinek jól felkészült, igazát szellemesen, fordulatosan bizonyító védőügyvédje.

Halász Katalin

Kéry László: A sötét láng prófétája

A regényíró D. H. Lawrence
Budapest, 1978, Gondolat Könyvkiadó, 424 l.

Örvendetes tény, világirodalmi tudatosságunk és olvasói érettségünk reménykeltő jele, egyben a magyarországi modern filológia — közelebbről az anglisztika — nagykorúságának bizonyítéka, hogy könyvkiadásunk és olvasóközönségünk ma már egyre gyakrabban engedheti meg magának azt a hasznos fényűzést, hogy magyar szerző tollából monográfiát — sőt, nagymonográfiát — tehessen közzé és olvashasson, mégpedig nem valamely klasszikusról, értékelésünk kánonában szilárdan álló nem magyar szerzőről, hanem olyan, mindmáig vitatott, bizonytalan értékelésű, eszmei-esztétikai szempontból egyaránt kényes modernről is, mint D. H. Lawrence. Lawrence-ről írni — Lawrence-ről a jelentős írónak, a modern klasszikusnak kijáró figyelemmel és súllyal írni — mind a mai napig kockázatos feladat, s nem csupán marxisták számára az: hiszen klasszikusnak alighanem az az író nevezhető, akivel kapcsolatban az a kérdés, hogy jó író-e tulajdonképpen avagy nem, többé nem vethető fel értelmes módon, hacsak valamiféle sajátos szempontú bálványromboló indulat jegyében nem (Tolsztoj Shakespeare-ről); Lawrence kapcsán viszont — ellentétben például Joyce-szal, Woolffal, Conraddal — ez a kérdés még ma is gyakran elhangzik, mégpedig a legkülönbözőbb eszmei-módszertani hátterű angolszász és nem angolszász kritikusok körében, s a kérdés elhangzását indokolni hivatott érvek olvastán időnként úgy érezzük, nem is mindig jogosulatlanul.

Kéry László monográfiájának premisszája éppen az, hogy ez a kérdés ma már *nem* vethető fel értelmes módon, s e premissza, Lawrence végső értékére vonatkozó meggyőződése mögött Kéry több évtizedes kutatómunkájának az eredményei állnak bizonyítékul. Már 1944-es Lawrence-könyvében *(Stílussajátosságok D. H. Lawrence regényeiben)*, a Lawrence-reputáció legkényesebb időszakában, az írói *félmúlt* vákuumában (amikor az élő írónak kijáró figyelem zaja már elül, de a halott író higgadtabb értékelése, irodalomtörténeti elhelyezése még nem kezdődik meg, s bizonytalan, el fog-e kezdődni egyáltalán), Kéry a vitathatatlanul jelentős, sőt, korszakos írót megillető apparátussal, eszmei és módszertani komolysággal nyúlt Lawrence munkásságához, s így tesz azóta is, tanulmányok, cikkek egész sorában. Jelen könyvében éppen ezért nem tartja szükségesnek külön hangsúlyozni — bár közvetett módon a munka minden sora ezt sugallja és bizonyítja —, hogy Lawrence modern klasszikus, akinek végső értékéről vitázni értelmetlen, s akivel kapcsolatban a kritikus-irodalomtörténész kötelessége elsősorban a megvilágítás, az árnyalt értelmezés, az írói értékek esztétikai áthasonlítása, s ahol ez képtelenség, ott éppen e képtelenség forrásainak társadalmi-történeti-esztétikai magyarázata.

Kritikusi-irodalomtörténészi kötelességének teljesítését Kéry úgy látja a leghasznosabb módon elvégezhetőnek, ha figyelmét Lawrence *regényeire* összpontosítja. Ez nem egyszerűen a témaválasztás jogosult önkénye: esztétikai állásfoglalás is egyben, mely — a nálunk eléggé közkeletű, s már Szerb Antal világirodalomtörténetében is olvasható nézettel mintegy *ex silentio* vitázva — Lawrence *regényírói* munkásságában látja az életmű értékteremtő centrumát, szemben a kétségtelenül kiváló, de gyakran és makacsul a *regények rovására* értékelt, a regények formai elnagyoltságával és eszmei egyensúlyzavaraival szemben a művészi arány és tökély ellenpéldáiként kijátszott lawrence-i kisprózai művekkel (elbeszélésekkel és kisregényekkel). Ez az esztétikai ítéletet rejtő állásfoglalás szabja meg könyve műfaját is, mely részben regényelemzések sora, részben szerves regényírói pályakép, még pontosabban a kettő rendkívül szerencsés egyensúlya, ahol a lawrence-i pálya egyéb elemei — az életrajz tényei, az írói szövegen kívüli forrásokból leszűrhető adalékok, az író nem szorosan szépirodalmi megnyilatkozásai (levelek, útikönyvek, irodalmi tanulmányok, elméleti írások), de maga a lawrence-i kispróza is — csupán annyiban kap szerepet, amennyiben közelebb visz a regények megértéséhez.

Ennek a megértésnek a kulcsa, egyben alapproblémája az, ami Lawrence munkásságában — Kéry előszavát idézem — „a retrográd eszmeiség és a vitathatatlanul nagy értékű teljesítmény paradoxonaként jellemezhető". Ennek a paradoxonnak a vizsgálata határozza meg Kéry általános — tehát esztétikai — szempontrendszerét, de ugyanez érvényesül a könyv egy kevésbé általános szintjén, az egyes regények poétikai — tehát formai-technikai oldalról indító — elemzésében is. A poétikai célzatú regényelemzés lehetőségei, különösen az utóbbi időben, szinte határtalannak, lehetséges szempontjai már-már tetszés szerint szaporíthatónak látszanak; minden ésszerű terjedelmű regényelemzés tehát

kénytelen-kelletlen válogat a lehetséges elemzési szempontok között. Különösen áll ez az exigencia az olyan jellegű regényelemzés-sorozatra, mint Kéry könyve. Szerencsés választásnak tűnik tehát, s egyben a monográfia vezérfonalából is logikusan következik, hogy a szerző a Lawrence-regényeknek éppen azokat a komponenseit állítja az elemzés fókuszába, ahol az „eszmeiség" és „teljesítmény" paradox viszonya elsősorban érzékelhető, ahol — Kéry egy másik megállapítását parafrazálom — Lawrence filozófiája közvetlen módon fordul át esztétikájába. Két ilyen komponens van, s — ismét paradox módon — ez az a két komponens, mely egyben Lawrence legfontosabb hozzájárulását képezi a regény műfaj általában vett huszadik századi megújításához: a regényeiben megtestesülő, de regényein kívül is körvonalazott felfogása az irodalmi jellemről (mely „filozófiai" emberfelfogásának irodalmi ekvivalense) és szimbolizmusa, a regényszöveg stiláris szintjén következetesen alkalmazott jelkép-, metafora- és motívumhálózat, mely — amellett, hogy fontos következményekkel jár az általában vett lawrence-i regényforma tekintetében — Lawrence emberképének, pontosabban ezen emberkép regénybeli hitelesítésének és elfogadtatásának az egyik fontos eszköze.

Mindkét újítás jelentősége messzire sugárzó. Karakterfelfogásával (melyben az ember a tizenkilencedik századi regény szociális individuumával ellentétben egy mitikusan értelmezett kozmosz erőivel válik egyneművé, s egyben, természeti végzete révén, transzindividuálissá) Lawrence a modern regény egyik jellegzetes alakváltozatának, a mitizáló-antropologizáló regénynek válik a képviselőjévé, illetve kezdeményezőjévé, míg szimbolikus-metaforikus szerkesztésmódja avval a másik huszadik századi regénytendenciával összhangzik, melyben a cselekmény lineáris rendjére egy szinkronban felfogandó, a lineáris rendet módosítva átértelmező kép- és szimbólumhálózat épül rá; ez az építkezés a költészetre jellemző, de egyben — mivel ennek a hálózatnak a működési elve általában a variatív ismétlés — zenei analógiákkal is szolgál.

Kéry könyvének a regényelemzések szintjén a legnagyobb érdeme, hogy mindvégig ezt a két komponenst tartja következetesen szem előtt, s helyes arányérzékkel ott elemzi őket nagyobb terjedelemben, ahol ezt az életmű súlypontjai leginkább kívánják. Elemzéseinek terjedelme ennélfogva maga is értékelő jellegű: a kevésbé jelentős vagy végzetesen elhibázott Lawrence-regények áttekintése mindig valamelyest vázlatosabb a többinél, míg a pályakezdést lezáró, egyben az utolsó többé-kevésbé hagyományos regény, a *Szülők és szeretők,* majd a kétségkívül pályacsúcsot képező két ikermű, a *Szivárvány* és a *Szerelmes asszonyok* tüzetesebb elemzésben részesül. Mindig az anyag megkívánta módon: a *Szivárvány*-elemzés értelmező középpontjába a motívum-, kép- és szimbólumrendszer feltérképezése és magyarázata kerül, míg a közismerten drámaibb szerkesztésű *Szerelmes asszonyok* kulcsát inkább a jellemek és az őket változatos kapcsolatokba rendező helyzetek rendkívül alapos, a regény kulcsjeleneteit pontról-pontra átvilágító módszerben találja meg a szerző. Az ezután következő pályaszakasz regényeit Kéry — joggal — több szempontból is elhibázottnak tekinti, s ezt részben Lawrence „tévelygésével", azaz eszmerendszerének ez idő tájt felerősödő szélsőségeivel — vezérkultusz, egy kultikus misztériumvallás sürgetése — magyarázza. Az ide tartozó regények közül egyet mégis alaposabb elemzésre érdemesít: a *Tollas kígyót* értékelve ismét felvonultatja a két komponens jegyében történő interpretáció teljes fegyvertárát, nyilván abból a megfontolásból, hogy a tévelygő korszak egyetlen regényén, e korszaknak mintegy mintáján, meggyőző részletességgel mutathassa be Lawrence eszmei szélsőségeit és az ezekkel összefüggő esztétikai torzulásokat.

Hasonló mértékű elemzői figyelemben részesül a hajdani botránykő, a *Lady Chatterley szeretője* is. A regényírói pályát lezáró mű esetében azonban nem a negatívumok demonstrációja vezérli Kéry fejtegetéseit, hanem — összhangban a mű kritikai „reputációjának" napjainkban tapasztalható javulásával — a pozitív újraértékelése. Kéry kiegyensúlyozott, emberileg igaz, esztétikailag szerencsésen megoldott műnek tartja a *Lady Chatterley*-t; úgy véli, ennek ismét csak megvannak az eszmei forrásai is, mivel szerinte Lawrence — a tévelygés eszmei szélsőségei után — itt ismét, sőt, talán igazán először képes arra, hogy koncepciójának — Kéry szavaival — egy „nagymértékben humanizálódott" változata jegyében olyan művet alkosson, melynek helyét és rangját a *Szivárvány* és a *Szerelmes asszonyok* magasában kell megjelölnünk. Magát a regényt illetően feltétlenül egyetértek Kéryvel; a Lawrence-mű egészét, azaz a regényírói életműhöz nem tartozó írásokat is tekintve nemileg bonyolultabbnak látszik a helyzet, mivel Lawrence éppen két utolsó, már halála után megjelent, viszont a *Lady Chatterley* idején, illetve azt követően keletkezett művében, az *Apokalipszisr*ől írott könyvterjedelmű esszéjében és az *Egy ember, aki meghalt* című kisregényében ad ismét erőteljesen hangot tömegutálatának, s tesz kísérletet egy megváltó erejű, az európai kereszténység forrását képező,

de a kereszténység által megtagadott és eltorzított primitív-kultikus misztériumvallás részben irodalmi, részben spekulatív újrateremtésére. A *Lady Chatterley* sikerét és értékes voltát én ezért inkább valamiféle szerencsés műfaji munkamegosztás eredményének látom: Lawrence azon az áron írt — írhatott — ismét harmonikus és elfogadható regényt, hogy prófétai-ideológusi szenvedélyének szélsőségeit közben egy kisregény és egy esszé közegében élte ki maradéktalanul.

Ez a prófétai-ideológusi szenvedély s terméke, Lawrence misztikus-irracionális eszmerendszere egyébként a Lawrence-paradoxon forrása általános, esztétikai értelemben is. Retrográd eszmeiségről van szó tehát, mellyel szemben ott áll — Kéry szavait idézve ismét — „a vitathatatlanul nagy értékű művészi teljesítmény". Ennek a paradoxonnak a feloldása vagy legalábbis a magyarázata a választott esztétikai célja, egyben a könyv megírására sarkalló tudósi indítéka Kéry monográfiájának.

A paradoxon feloldási lehetőségeit keresve Kéry igen következetesen elhatárolja magát a kínálkozó, s gyakran alkalmazott hamis vagy túlságosan is könnyű eljárásoktól. Kevesebb vitatkozni valója akad — szerencsére — a valamikor magától értetődően elfogadott variánssal, mely szerint „Lawrence eszméi rosszak, következésképpen Lawrence rossz író"; a mű fentebb említett s a mű gondolatmenetében közvetve megerősítést nyerő premisszája ezt a lehetőséget kizárja, s teljes joggal. De járhatatlan útnak bizonyul Kéry számára az a felfogás is, mely a lawrence-i eszmerendszert egyszerűen figyelmen kívül hagyva, mint nem *par excellence* irodalmi faktort zárójelbe téve beszél a lawrence-i életműről; hiszen — mint azt már az előszóban is leszögezi — „az irracionális eszmeiség nem a magánügye" Lawrence-nek, hanem olyan hatóerő, amely műveit mindenestül átjárja". Ugyanakkor fontosnak és egyben a monográfia legértékesebb vonásának tartom, hogy Kéryt tudósi lelkiismerete a Lawrence-regényekből leszűrt tanulságok alapján arra készteti, hogy egy harmadik hamis vagy túlságosan is könnyű feloldási lehetőséget is gondosan elkerüljön, pontosabban ezzel a lehetőséggel tapintatos, ismét jobbára *ex silentio* alapú vitát folytasson: ez a lehetőség a „Lawrence rossz gondolkodó, de jó író" típusú válasz a kérdésre, az a Lawrence kapcsán marxista oldalról időnként alkalmazott eljárás, mely az említett paradoxont a „realizmus győzelme" érvelés jegyében véli feloldani. Kéry elemzéssorozata közvetve ennek a megoldásnak a lehetetlenségét bizonyítja Lawrence esetében: Lawrence nem eszméi *ellenére* nagy író, mégcsak nem is eszméivel *együtt,* hanem, ha akarjuk, ha nem, nagymértékben eszméi *révén* az, s ha Kéry rámutat egyes esztétikai torzulásokra, melyek forrásai a lawrence-i eszmevilágban fedezhetők fel, legalább ilyen gyakran tudja demonstrálni, hogy ezek az eszmék egyben Lawrence *értékeinek* is valamiképp a forrásai. Tipológiai szempontból Lawrence művei „allegorizáló" művek, eszme- vagy tézisregények; esztétikai tévút volna tehát ezt a regényeket létrehozó és éltető centrális mozzanatot eltagadni, és helyette bizonyos mellékesen létrejövő értékekre, „rész-szépségekre" alapozni a végső értékelést. (Bár kétségtelen, hogy vannak ilyen értékek az életműben, melyek a paradoxonhoz képest „neutrálisnak" tűnnek: Kéry utal is ezekre — a *Szülők és szeretők* első felének munkásábrázolására, a *Szerelmes asszonyok*-beli Gerald alakjának szociológiai tipikusságára. De gondolatmenetéből az is kiviláglik, hogy ezzel még nem meríthető ki azoknak a mozzanatoknak az összessége, melyek Lawrence regényírói életművét vitathatatlanul nagy értékűvé teszik.) Ezen a paradox helyzeten még az sem módosít sokat, ha felismerjük — mint ezt Kéry érzékeny elemzése több ízben is kimutatja, legrészletesebben a lawrence-i eszméket és attitűdöket autobiografikus közvetlenséggel megtestesítő Birkin alakja kapcsán a *Szerelmes asszonyok*ban —, hogy a regények helyzeteiben, a szereplők viszonyhálózatában ezek az eszmék időnként módosulnak, átszíneződnek, ironikus, néha egyenesen kritikus fényt kapnak; a regényekben ugyanis az utolsó szó mindig Lawrence-é, a lawrence-i eszmeiségé.

Ha most a végeredményt, a paradoxon valamely lehetséges feloldását nézzük, azt kell mondanunk, hogy a paradoxon Kéry könyve végén is paradoxon marad, de *tartalmas,* a gondos regényelemzések során a maga kihívóan izgalmas konkrétságában tettenért paradoxon. Kéry végső tanulságai ezen a téren tehát negatívak: könyve nagy meggyőző erővel bizonyítja, hogy melyek azok a lawrence-i esztétikai sajátosságok, amelyek lehetetlenné teszik ennek a paradoxonnak ilyen vagy olyan hamis feloldását. A végső válasz megfogalmazása már kívül esik egy Lawrence-monográfia keretein, s közvetve Kéry is jelzi, hogy ezen a ponton egy általános és mindmáig csupán részlegesen feltárt irodalomelméleti-esztétikai kérdésbe ütközünk; eszmeiség és irodalmiság viszonyának általában vett problémakörébe. Azon belül is e problémakör egyik jellegzetesen huszadik századi variánsába: Lawrence kapcsán retrográd-konzervatív-irracionális eszmeiség és értékes irodalmiság dilemmájának avval az esetével van dolgunk, ahol ez az eszmeiség bizonyíthatóan értékteremtő viszonyban áll az

irodalmisággal. Ez a paradoxon — ismét Kéry utal rá többször is — nem csupán Lawrence-re jellemző; kisebb-nagyobb mértékben, más-más változatban a modernizmus több vitathatatlan értékére — Eliotra, Poundra és sok más szerzőre — is áll. S ez a dilemma nem csupán marxisták számára dilemma: Lionel Trilling több tanulmányban fogalmazta meg ugyanezt a paradoxont, s próbált liberális-humanista alapon számot vetni vele; néhány évvel ezelőtt George Steiner értekezett a paradoxon egy másik alesetéről, Céline kapcsán. Nálunk Köpeczi Béla szentelt nemrég könyv nagyságú tanulmányt a problémakörnek; a neves amerikai marxista esztéta, Fredric Jameson legújabb munkája is hasonló kérdésekre keres választ Wyndham Lewis, egy másik „retrográd érték" kapcsán. Ehhez a vitához, ehhez a megoldást kereső munkához járul hozzá Kéry László könyve is, mégpedig választott műfajának, módszertanának és elvontsági szintjének maradéktalanul megfelelve, s egyben utat nyitva, érvekkel és mintaszerűen feltárt konkrét bizonyítóanyaggal szolgálva az irodalomelméleti általánosításhoz.

Takács Ferenc

Littérature, 1—25.

Francia irodalomtörténeti és irodalomelméleti folyóirat, amely a párizsi egyetem vincennes-i karának (Paris VIII) irodalomtörténeti tanszékei és a Larousse kiadó szerkesztésében, illetve gondozásában jelenik meg 1971 óta, évente négy füzettel. Főszerkesztője nincs (megnevezve). Szerkesztő bizottsága: Jean Bellemin-Noël, Claude Duchet, Pierre Kuentz, Jean Levaillant, a 2. évfolyamtól Henri Mitterand is, valamennyien az említett tanszékek tanárai. Magyarországon hozzáférhető az MTA könyvtárában, az MTA Irodalomtudományi Intézetében, az Állami Gorkij Könyvtárban, a debreceni KLTE Francia Tanszékén, a szegedi JATE könyvtárában.

Alapítása egy évvel követi a *Poétique* indulását. Emögött nemigen húzódott meg semmilyen rivalizáló vagy visszavágó szándék, mert bár a *Littérature* „önellátó", amennyiben az elméleti megalapozásra és fejlesztésre ugyancsak gondot fordít, a két folyóirat mégis inkább kiegészíteni látszik egymást: a *Poétique* szerkesztői és szerzői jobbára „független" elméleti szakemberek, akik az általános irodalomtudományként felfogott poétika módszerein, specifikus problémáin való gondolkodást tekintik elsőrendű feladatuknak, profiluknak; a *Littérature* tanulmányainak írói szinte kizárólag aktív irodalomtanárok, egyetemi oktatók, akik már csak hivatásuknál fogva is nagyobb figyelemmel fordulnak a műelemzés gyakorlata és a történelmi-társadalmi problémák felé (a folyóiratok neve e tekintetben igen beszédes). Külsőségeikben egyenesen rokonok: a számok tematikusak (ami nemegyszer erőltetettnek tűnik, s néhány szám címe vagy csak az első két-három tanulmányra vonatkozik, vagy csak igen általános síkon egységesíti a szám anyagát), a sorszámozás megszakítás nélküli (az alábbiakban mi is csak ezekre a sorszámokra hivatkozunk zárójelben, idézet esetén a szerző nevével együtt). És ha már az összehasonlításnál tartunk, remélhetőleg ebből az ismertetésből az is kiderül majd, hogy a *Littérature* ellenpólusának nem annyira egy elméleti folyóirat, mint inkább az a jó öreg *Revue d'Histoire Littéraire de la France* tekinthető (mellesleg Duchet ennek is szerkesztő bizottsági tagja), amely továbbra is a sorbonne-os pozitivista irodalmárkodás fellegvára.

Profiljának pontosabb megrajzolásában induljunk ki abból a programadó bevezetésből, amellyel a szerkesztők az 1. számot kezdik: „. . . Nem hisszük, hogy az irodalom megismeréséhez elég volna egy sor külsőleges, pusztán történeti vagy a körülményekhez tapadó kauzalitás meghatározása, mely a legjobb esetben is csak tovább súlyosbítja a pozitivista szövegmagyarázat hiú ábrándját. Azt sem hisszük, hogy az irodalom csakis önmagában hordozza megértésének forrását: az irodalom megismerésének ezentúl szorosan össze kell fonódnia a jel egyéb tudományaival. Természetesen nemcsak az irodalmi jelrendszerekről, struktúráikról és működésükről van itt szó. Egy szöveg sohasem meríthető ki egészen: mindig marad benne valami, ami másfajta olvasást igényel, és mindig marad egy kérdőjel ezzel a valamivel kapcsolatban, ami pontosan az irodalmi mű kettős jellegét, egyszerre tárgy és alany voltát teszi. Anélkül tehát, hogy mondvacsinált módszertani egységre törekednénk, melyet a társadalomtudományok fejlődése — szerencsére — amúgy is szüntelenül megkérdőjelezne, azon a merev határok nélküli interdiszciplináris területen szeretnénk tevékenykedni, ahol az irodalom és a társtudományok találkoznak, mind több szembesítésre adva módot az irodalmi kutatások és a szomszédos

ismeretkörök, a nyelvészet, a történelem, a pszichoanalízis vagy a szemiológia között. Mindez tehát az irodalmi mű állandó vallatását jelenti, azonban úgy, hogy a válasz ne legyen már a kérdésben, és hogy a szöveg esetleg végül a kérdések rendszerét is irányváltoztatásra vagy módosulásra késztesse. Egyszóval nem a szöveg kauzalitása, hanem a szövegtermelés funkcionálása és jelentése. S hogy nyilvánvalóvá váljék, hogy az elméleti gondolkodás szoros kapcsolatot ápol a művekkel, az itt közölt cikkek nagy része kifejezetten szövegelemzés lesz."

Két gondolatot emeljünk ki ebből a bevezetésből. Az egyik, hogy a *Littérature* elzárkózik mind a pozitivista irodalomtörténetírás sekélyes módszerétől, amely a szöveget csak a „körülményekkel" magyarázza, mind attól a strukturális nyelvészeti indíttatású szövegelemzéstől, amely a műalkotást önmagában álló nyelvi totalitásként közelíti meg (Jakobson, Ruwet stb.). Ezt a gondolatot később (13. sz.) A. Roche és G. Delfau így fogalmazza meg: „A szöveg a mi valóságunk. Olyan valóság ez, melyet egy »szövegen kívüli« vagy »szöveg alatti« irányába való eltolás és egy »csak a szöveg«-re való rövidlátó összpontosítás egyaránt fenyeget. Az irodalom olvasásához és értelmezéséhez javasolt módszer vezérfonala a történelem [. . .], amely azt a kettős igényt támasztja velünk szemben, hogy kerüljük mind a mesterkélt és történetietlen formalizmus veszélyeit, mind a tartalom kizárólagos elemzésére alapozott pozitivista historicizmust." A másik aláhúzandó gondolat, hogy a *Littérature* figyelmét elsősorban az irodalmi szövegek tárgyi valósága köti le, szoros kapcsolatban azonban a művek társadalmi-történeti (objektív) és pszichológiai (szubjektív) meghatározottságával. És ezzel ki is alakul az a hármas érdeklődési kör, amelyet ez a folyóirat az irodalom megismeréséhez alapvető fontosságúnak tart, amelyet igyekszik egyforma súllyal képviseltetni hasábjain, és amelyet nagyon jól (pontosabban egyre jobban) kiolvashatunk tematikusan csoportosított és kommentált bibliográfiai összeállításaiból: 1. történelem—társadalom—ideológia, 2. képzelet—tudattalan—pszichoanalitika, 3. poétika—retorika—szemiotika.

1) *A történelmi—társadalmi—ideológiai* problémák között, melyek egy francia irodalmi folyóirat eddig ismert normáihoz viszonyítva szokatlanul hangsúlyos helyet kapnak, kétségtelenül a marxizmus jelenléte, megítélése és alkalmazása a legsarkalatosabb. Itt azonban erősen differenciálni kell. Csak mintegy emlékeztetőül hadd jegyezzük először is meg, hogy a mai francia szellemi élet rangosabb képviselői lassan már mind marxistáknak vallják magukat, illetve nem lebecsülendő vitapartnerei-ismerői a marxista ideológiának. Nem meglepő tehát, hogy a *Littérature* a legkülönbözőbb árnyalatú „marxizmusoknak" biztosít fórumot, enged szabad folyást, sőt szabad versenyt egy átalakulóban lévő, forrongó, tulajdonképpen mindenben kételkedő polgári társadalom jellegzetes tüneteként.

Három vonulatot észlelhetünk több-kevesebb pontossággal ennek irodalomkritikai vetületében. Az elsőt úgyszólván programszerűen Claude Duchet fogalmazta meg *szociokritika* néven (1. sz.). A pozitivista megközelítést természetesen ő is elveti (rossz hasonlattal úgy jellemezve, mint amelyik az erdővel magyarázza a fát: feledve, hogy az erdő is fákból áll, ő pedig a fa „körülményei" kapcsán nyilván a talaj vagy az éghajlat partikularitásaira gondol), és a marxista kritika mellett mint a fa és az erdő dialektikája mellett foglal állást. Nem a marxizmust és a strukturalizmust akarja kibékíteni, bölcsen elkerülve azt a csapdát, hogy az utóbbi is ideológia lenne, s mint ilyen az előbbivel egyáltalán azonos súlycsoportba sorolható, hanem a Lucien Goldmann-féle alkotásszociológia, illetve a főként Bordeaux-ban és Liège-ben művelt olvasásszociológia eredményeit alkalmazza az irodalmi szövegre (szociokritika: „szövegszociológia, a szöveg olvasási módja"). A szöveg terminusa, mint „köztes fogalom" a két szociológia között, „nem tartalmaz semmilyen zártságot, különösen nem egy kezdő nagybetű [. . .] és egy záró végpont által befogott teret. Olyan vizsgálati tárgy ez, amelynek természete a közeledés módjától függően változik (. . .), és amelynek terjedelme a legkisebb nyelvészeti egységtől az írásművek belátható együtteséig ívelhet: az utópisztikus szöveg egy kor utópisztikus írásműveinek gyűjteménye, vagy az utópisztikus írásművek kortól független összessége". Egy ilyen szövegszociológia születésének kiváltó okaira az egyik jegyzetben kapunk némi felvilágosítást: „A szociokritika nem a szöveget akarja *feltalálni*. De a sok szociologikus kommentár vagy filozófiai, esztétikai és politikai indíttatású marxista elemzés csak keresztülment a szövegen és rajta kívül állapodott meg, csak a művek külső státuszát vizsgálta. Ennek oka szándékukban, de a specifikus megközelítési eljárások hiányában is keresendő. Másfelől pedig a marxista teóriát egyebek közt a tükrözés elmélete, a tipikus fogalma, illetve az ideológiák és az irodalmi tartalom természetének elégtelen kiaknázása megmerevítette. Macherey

könyve fordulópontot jelentett, újabban pedig a két Cluny-kollokvium s például Henri Meschonnic kutatásai [. . .] jelentősen változtattak a helyzeten. Velük szemben egyes »textológusok« beleestek a szöveg önkialakulásának csapdájába. . ." Szabolcsi Miklós tíz évvel ezelőtti jellemzése a francia marxista irodalomkritikáról („még magán viseli a dogmatizmus okozta sebek utóhatását, a korábbi elszigeteltség okozta problémákat, inkább védekező álláspontú, igyekszik megérteni, igyekszik nyitottá válni, igyekszik sokfajta szellemi áramlatot megmagyarázni, megérteni, vele szövetségben haladni") tökéletesen ráillik Duchet szociokritikájára. Helyesen bírálja mind a szociológusok és filozófusok törekvéseit az irodalmi szöveg egyoldalú kisajátítására és felhasználására, mind a szöveget csak nyelvi jelenségként, jelentőrendszerként kezelő nyelvész-irodalmárok beszűkülését, de hogy lehet összeegyeztetni a goldmanni szociológiát Macherey vagy Meschonnic egymástól is igen különböző nézeteivel? Meschonnic minden szövegen kívüli rendszer irodalmi pertinenciáját tagadó álmarxista obskurantizmusát máshol már bemutattuk (Helikon, XXII [1976], 4. szám). Pierre Macherey ultrabaloldali irodalomelméletére pedig, a *Littérature* úgynevezett marxizmusainak második vonulataként, ezen a helyen térnénk ki részletesebben.

Az irodalom mint ideológiai forma; néhány marxista hipotézis c. tanulmány (É. Balibar—P. Macherey, 13. sz.), amely mintegy summája a francia maoista irodalomkritikának, abból az alapállásból indul ki, hogy egy marxista irodalomelméletnek két problémával kell szembenéznie: 1) hogyan magyarázza a művészetet, az esztétikai hatás különös ideológiai modalitását? 2) hogyan elemezze és magyarázza egy szerző vagy konkrétabban egy irodalmi szöveg osztályhelyzetét (vagy esetleg ellentétes osztályhelyzeteit) az osztályok ideológiai harcában? „Az első kérdést az uralkodó ideológia kényszeríti a marxista elméletre, hogy *ő is teremtse meg a maga esztétikáját,* vagyis mondjon véleményt (*mint* Lessing, *mint* Hegel, *mint* Taine, *mint* Valéry és mások) a művészetről, a műalkotásról, a művészet esztétikai hatásáról. Mivel ezt a problémát kívülről kényszerítik a marxizmusra, két dolog lehetséges: vagy visszautasítja, s ezzel azt »bizonyítja«, hogy képtelen magyarázatot adni, nem is annyira egy »valóságra«, mint inkább a modern idők egyik abszolút »értékére« (mely a vallás megroggyanása óta a jövő értéke), vagy elfogadja, s ezzel maga is szentesíti az esztétikai »értékeket«, vagyis aláveti magát nekik: ami még üdvösebb eredmény az uralkodó ideológia számára, mivel rá tudta venni a marxizmust, hogy *kebelén belül* elismerje az uralkodó osztályok »értékeit«. (. . .) A másik probléma ezzel szemben magából a marxista elméletből és gyakorlatból »következik«: de ez még formális és mechanikus is lehet. Ezért természetesen alkalmazni kell rá a gyakorlat kritériumát. Ez a gyakorlat egyfelől tudományos: megnézzük, hogy vajon a marxizmus előtt azáltal, hogy az irodalmi szövegek osztályhelyzetének kérdését megvizsgálja, új ismeretek útja nyílik-e meg, vagy egyáltalán új problémák merülnek-e fel. [. . .] Ez a gyakorlat másfelől politikai, amennyiben az irodalom területén is megnyilvánul: itt a legkevesebb, amit egy marxista elmélettől elvárunk az, hogy valós átalakulásokat, ugyancsak gyakorlati hatásokat igyekezzen előidézni mind az irodalmi szövegek és »műalkotások« termelési módjában, mind társadalmi »fogyasztásának módjában. [. . .] A marxista teoretikusok számára a tükrözés kategóriája az irodalom *valóságmutatójának* meghatározását teszi lehetővé; az irodalom nem »az égből pottyan«, nem valamiféle titokzatos »alkotás«, hanem a társadalmi gyakorlat (pontosabban egy bizonyos társadalmi gyakorlat) terméke, nem is képzelet szülte tevékenység, bár hatással lehet a képzeletre, hanem a »tükrözés terméke«, tehát szükségszerűen egy adott társadalmi élet anyagi folyamata."

Ez az elmélet ugyan súlyos logikai hibát vét, amikor polgári értékeknek minősíti az uralkodó polgárság által kisajátított értékeket (és persze ilyen alapon joggal önti ki a fürdővízzel együtt a gyereket is), másfelől mechanikus determinizmusával és „ideológiáértvalóságával", vagyis az irodalom belső fejlődésének merev tagadásával eleve szembekerül a fentebb ismertetett Duchet-féle marxizmussal is, ezzel együtt azonban sajátosan a mai francia realitás terméke, ahol a több ízben is emlegetett „uralkodó ideológia" természetesen nem a marxizmus. Minderre a nyelvészetről és a pszichoanalízisről vallott nézeteiből talán még inkább fény derül. Az irodalom mint „egyazon nyelv különböző (proletár és polgár) használata ellentmondásának" tükröződése, mely nyelvi megosztottságnak az iskoláztatásban való megosztottság, az „irodalmi nyelvhez" való hozzáférhetőségbeli megosztottság az alapja: emögött nagyon is valós társadalmi problémák húzódnak meg. Csak ezek ismeretében érthető meg az a definíció, mely szerint: „Az irodalom objektivitása annyi, mint szükségszerű beavatkozás egy közös nyelv ellentmondásos nyelvi gyakorlatait meghatározó és újratermelő folyamatba, amelynek során a polgári iskolarendszer ideológiai hatásossága realizálódik." A pszicho-

analitikus módszer szinte kritikátlanul pozitív megítélése egy magát marxistának valló teória részéről ugyancsak sajátos (több, mint divatos) francia jelenség. A szintén ultrabalos telquelesek (főként Kristeva) már jó tíz évvel ezelőtt is váltig hangoztatták, hogy a marxizmust a freudizmus révén kellene megújítani. Jelen esetben a pszichoanalízis hasznára és helytállóságára egy analógiával mutat rá a két szerző. Freud az álom elbeszéléséről azt tartotta, hogy az nem tükrözi a valóságot (az álmot magát), az elfojtás ebben is érvényesül, és hogy „nemcsak az alapszöveget kell értelmezni, hanem azokat a »szabad« asszociációkat is (vagyis tudvalevően azokat a tudattalan pszichikus konfliktus által az alanyra *kényszerített* asszociációkat), azokat a »latens gondolatokat« is, amelyeknek az álomelbeszélés csak ürügye". Ugyanígy az irodalom sem a valóságot tükrözi, csak „kényszerű ürügye egy adott társadalmi valóságnak".

A harmadik és egyedül valóban marxistának tekinthető vonulat közvetlenül elsősorban Louis Althusser elméleti munkásságából táplálkozik, s közel áll az FKP jelenlegi ideológiai irányvonalához. Ezzel a módszerrel találkozunk a Gustave Lanson irodalomtörténeti koncepciójáról (J.-R. Seba, 16. sz.) vagy a reklámretorikának a kapitalista termelési mód történetében elfoglalt helyéről (J. Bya, 12. sz.) írott tanulmányok olvasása közben, de talán még érdekesebb az a két írás, melyek közül az egyik a marxizmus—freudizmus—formalizmus összeegyeztethetőségének lehetőségeit latolgatja (D. Sallenave, 13. sz.), a másik pedig egy Hugo-verset elemez példás korszerűséggel (P. Barbéris, 1. sz.).

Sallenave elméleti fejtegetése abból a tulajdonképpen közhelynek számító igazságból indul ki, hogy a „formalizmus" — az irodalmi formák elmélete — nem vesz tudomást sem a történelemről, sem az alkotó alanyról. Ebből a zsákutcából azonban nem úgy kellene (és nem is lehet) kivezetni, hogy a nyelvészeti strukturalizmust egyszerűen „megfejeljük" a marxizmussal vagy a pszichoanalízissel. Nem a dialektikus és történelmi materializmust, illetve a „tudattalan formációinak elemzését" visszük bele a művészi produktumok értékelésébe, hanem megfordítva, legalábbis a történelem vonatkozásában: a történelem (persze nem a hagyományos irodalomtörténetek mechanikus, lineáris, kronologikus történelemfelfogása, hanem a „történeti idő marxi fogalma") mindenekelőtt való és meghatározó. A társadalmi totalitások mint strukturált egészek marxista koncepciójából kell kindulni (Althusser), ezen egészen belül azonban a felépítmény különböző szintjei (gazdaság, politika, ideológia) viszonylagos önállósággal, önálló idővel és történelemmel rendelkeznek, bár nem függetlenek az egésztől. A kérdést tehát úgy kell feltenni, hogy „a művészi tevékenység milyen helyet foglal el egy adott társadalmi formáción belül", nem pedig hogy „hogyan avatkozik be a történelem és az alkotó alany problematikája az irodalmi formák elméletének megalkotásába".

Ennek gyakorlati következményeit vonja le Barbéris, amikor a *Fenyítések* egyik versének elemzése során előbb a művet izoláltan, mint nyelvi totalitást vizsgálja meg, s ehhez bízvást felhasználhatja akár a strukturalizmus eredményeit is — minthogy a strukturalizmus nem ideológia, ezt középszerű művelői és középszerű kritikusai sem tudták elhitetni, hanem tudományos módszer —, majd a kapott eredményeket visszaviszi, beágyazza a megfelelő történeti-ideológiai kontextusba. „Bármely jelentős gondolkodó művének több egymást követő interpretálási fázison kell keresztülmennie. Először igyekszünk befogadni az új gondolatot, szinte a szerző szellemével azonosulva. Kutatásunk első állomásai leíró jellegűek, igyekeznek felölelni a mű totalitását, rámutatni következményeire. Ebben a fázisban a szerzőt szaván fogjuk, elfogadjuk gondolatait és kifejezésmódját, igyekszünk olyan helyzetbe kerülni, amilyenbe ő maga kívánta helyezni magát. Aztán jön az elemzés második szakasza. Itt lépnek be azok az elemek, melyek már nem magától a gondolkodótól, hanem különböző területeken szerzett általános ismeretekből fakadnak, melyek új fényben világítják meg gondolatait, nagyobb betekintést engednek műhelytitkaiba. Általában véve a kutató megpróbálja helyreállítani a mű szintézisét, felfedni benne azokat az uralkodó elemeket vagy szerkezeti vonásokat, melyek első olvasásra nem látszottak olyan fontosnak. Ezzel belépünk a gondolat rendszerezésének szakaszába, most már magyarázunk, nemcsak bemutatunk."

Még egy megjegyzés Barbéris módszerével kapcsolatban: Chateaubriand-tanulmányában (21. sz.) arra is példát mutat, hogyan kell hasznosítania a korszerű marxista irodalomelméletnek, a modern jelelméleti kutatások mellett, a hagyományos irodalomtörténet eredményeit is, nevezetesen J. Pommier (a RHLF főszerkesztője) egyik Chateaubriand-nal kapcsolatos írását: „Elméleti síkon ugyan semmiképpen nem értek egyet Jean Pommier-val és követőivel, annál nyugodtabb lelkiismerettel hívom fel munkájára azoknak a szövegelemzőknek figyelmét, akik szemében a tájékozatlanság és a verbalizmus könnyen minősül forradalomnak (persze »kulturális« forradalomnak)". És hogy ennek a

kiváló irodalomtörténésznek milyen tekintélye van ma Franciaországban, kiolvasható a Balzac-monográfiájáról írott kritikából (N. Mozet, 22. sz.).

2) *A pszichoanalízis és az irodalom* kapcsolatairól, az idézett elvi állásfoglalásokon és egy-két szórványos tanulmányon túl (mint például a freudi *Unheimliche* és a fantasztikum kapcsolatáról, B. Mérigot, 8. sz.; Valéry narcisszizmusáról, J. Bellemin-Noël, 6. sz.; Rousseau mazochizmusáról a *Vallomások* egyik epizódja alapján, P. Lejeune, 10. sz.; a szövőlány és a rokka témáiról a német irodalomban, F. Cambon, 23. sz.), egy egész számon (3.) keresztül olvashatunk elméleti megközelítéseket, mélylélektani szövegelemzéseket (Antonin Artaud, Maurice Roche egy-egy művének vizsgálata, Hebbel *Judit* tragédiájának kapcsolata Freud *A szüzesség tabuja* c. művével), s egy számunkra külön érdekes dokumentumot a freudizmus történetéből: egy Freud-szöveg *(Kell-e az egyetemen pszichoanalízist tanítani?)* először magyarul jelent meg a Tanácsköztársaság idején Ferenczi Sándor jóvoltából, s mivel a kézirat elveszett, ezt a fordítást tekintik azóta is eredetinek.

A freudista módszer irodalomkritikai felhasználását A. Green határozza meg a legvilágosabban: „Mit tesz a pszichoanalitikus egy szöveggel? Olyan transzformációt hajt végre, melynek révén nem olvassa, hanem hallgatja a szöveget... A pszichoanalitikus hallgatás specifikus módszere szerint hallgatja... Ugyanabban a kezelésben részesíti a szöveget, mint általában a tudatos beszédet, mely a tudattalant takarja." A folyóirat és a jelen ismertetés szempontjából ennél is lényegesebb az a szerkesztő bizottsági utószó, amely a szám létjogosultságát indokolja: „A napjainkban kifejtésre váró problémák közül a tudattalan munkája az írásművészetben, a szöveg tudattalan volta és a szöveg mint a tudattalan kifejezése a legfontosabbak; magától értetődik, hogy ezeket a problémákat is a befogadóból kiindulva és a társadalmi-történeti összefüggést figyelembe véve kell fölvetnünk. A víziók oldaláról történő megközelítésben még sok lehetőség rejlik; a struktúrák elemzése, a formális rendszerek feltárása nyilván újabb utakat nyit majd előttünk. De mindig az írást kell vizsgálnunk, a szöveget kell »hallgatnunk«. A pszichoanalízis és az irodalomkritika csak nyerhet a beszéd és a tudattalan kapcsolatainak elméleti elmélyítésén..."

A folyóirat fentebb vázolt irányvonalának ismeretében ezek a kitételek csak megerősítik eddigi feltevéseinket, vagyis hogy a *Littérature* szemében leginkább két dolog „szent": az egyik a szöveg a maga nyelvi valóságában, a másik a történelmi-társadalmi kontextus a maga ideológiai valóságában. Emögött könnyű felfedezni Duchet szociokritikájának főbb ismérveit is, annál is inkább, mert idézett tanulmányában (1. sz.) a pszichoanalízisre célozva maga tesz hitet mellettük: „... bármilyen minőségű legyen is az olvasás, szerintünk sohasem vonhatja ki magát társadalmi helyzete alól, ha elfogadjuk, hogy a szöveget részben befogadásának feltételei alkotják". (L. még Roche és Delfau állásfoglalását, 13. sz.)

3) *A poétika—retorika—szemiotika* helye és megítélése a folyóiratban jóformán logikusan következik az eddig elmondottakból: igen, de csak a történelemmel együtt („A retorikai kutatások megújulása, a kifejezés legkevésbé szűk értelemében, pozitív jelenségnek látszik, feltéve persze, ha történeti perspektívával párosul", Roche-Delfau, 13. sz.). És ha már szóba került a retorika, kezdjük mindjárt vele a témakör ismertetését. Itt is feljegyeztünk néhány részlettanulmányt: a tudományos nyelv és az irodalmi nyelv problémái Fontenelle egyik műve alapján (M.-F. Mortureux, 4. sz.); a középkori regény prológusainak technikája (P.-Y. Badel, 20. sz.); Éluard forradalmi retorikája (J. Perrot, 25. sz.); illetve itt is van egy különszám (18.), amely ugyan csak marginális, bár csöppet sem érdektelen problémákkal foglalkozik, Pierre Kuentz terjedelmes bevezető tanulmánya viszont igen értékes felmérése a retorika jelenlegi státuszának a francia irodalomtudományban, ugyanakkor értékes állásfoglalás is a szerkesztő bizottság egyik legtekintélyesebb tagja részéről: „Az a legfontosabb — és egyik feltétele is annak, hogy a jövőben rávilágíthassunk a retorika és az ideológia kapcsolataira —, hogy a működés elemzése ne szorítsa-háttérbe a funkciót. Egy gépet nem lehet úgy vizsgálni, ha ki van kapcsolva. *Egy retorika* — használjunk mindig határozatlan névelőt, hogy érzékeltethessük a fogalom történetiségét — nem létezhet intézményen kívül, vagy legalábbis [...] *gépezeten* kívül. Csakis egy meghatározott *gyakorlat* céljából és általa létezhet." (Kuentz nézeteit öt évvel korábban már részletesen kifejtette: *Communications,* 16.)

A poétikán belül egyfelől a legkülönfélébb témákkal foglalkozó „tiszta" elméleti tanulmányokkal találkozhatunk: belső monológ (D. Sallenave, 5. sz.); a szereplők szemiológiai státusza,

melynek leírása bármelyik irodalmi műfajban mindig meg kell hogy előzze az adott mű elemzését (P. Hamon, 6. sz.); a tudományos-fantasztikus elbeszélés időtechnikája (J. Favier, 8. sz.); a drámai bonyodalom és a drámai kép különböző természete (B. Valdin, 9. sz.); a verstan, pontosabban a metrika helye és szerepe az irodalomelméletben (J.-L. Backes, 14. sz.). De nem kevesebb figyelmet érdemelnek azok a tanulmányok sem (feltűnően nagy számuk miatt is), amelyek egy konkrét poétikai problémából indulnak ki, majd a hipotézist vagy már egyenesen tételt valamelyik irodalmi műre alkalmazzák. Íme néhány példa erre a „tendenciózus" szövegelemzésre: az elbeszélő formákkal kapcsolatos elméletek, különösen az „elbeszélő beszéd módjának, azoknak a módozatoknak kérdése, melyek révén az elbeszélő ábrázolás a beszédben és általa megvalósul", illetve ezek gyakorlati tükröződése Flaubert *Három elbeszélés*ében (R. Debray-Genette, 2. sz.); Kristeva regényelméleti téziseinek alkalmazása Diderot *Minden mindegy Jakab*jára (S. Lecointre — J. Le Galliot, 4. sz.); a történelmi regény és a történelem ábrázolásának problémái Hugo *A párizsi Notre-Dame* c. regényében (J. Seebacher, 5. sz.); a polgári regény mint egy hős és egy társadalom összeütközése, mint egy ideológia próbája a társadalmi valóságon R. Vaillant *Ünnep* c. regényének példáján (M. Picard, 6. sz.); hogyan olvasható egy vers mint materiális, fonetikai-grafikai tárgy, H. Muchaux *Dans la nuit* c. költeménye példáján (P. Kuentz, 6. sz.). Ez a lista távolról sem teljes, ehhez elég figyelembe venni, hogy a felsorolásban csak a 6. számig jutottunk el.

És végül, a szemiotikát illetően, részletesebben csak a liège-i szociológus-retorikus Jacques Dubois egyik tanulmányára térnénk ki, elvi fontossága miatt; előbb azonban hadd jelezzük még J. Rey-Debove két írását az irodalmiságnak mint autonimikus (önjelölő) szemiotikai rendszernek értelmezéséről (4. és 16. sz.), és M.-J. Gary-Prieur jelentős összegző értékelését a konnotáció fogalmának irodalomkritikai használatáról (3. sz.). Dubois tanulmánya azt a (12.) számot nyitja, amely teljes egészében „az irodalmi kódok és a társadalmi kódok" összefüggéseit kutatja. Először is arra keres feleletet, hogy mi a kód és az (irodalmi) szöveg viszonya: „. . . az irodalmi szöveg több kódszintet is kifejezésre juttat. Mindenekelőtt a nyelv kódját, illetve a nyelv egy történetileg meghatározott állapotát mutatja. Befolyásolja még egy specifikus retorika módja, valamint azok az igények is, melyek irodalmiságának kifejeződésére irányulnak, beleértve a valamilyen műfaj keretei közé való illeszkedést. Végül kódoltsága kapcsolatban van a nagy ideológiai sémákkal s azokkal a jelentőrendszerekkel, melyek e sémákat interpretálják és közvetítik. Ezen szintek egyike sem autonóm: egymásba fonódnak, át- meg áthatják egymást, és hierarchizálódnak is a működésben lévő szövegen belül . . . Az irodalmi szövegnek [. . .] megvan a maga saját kódja is. Egyfajta »magánnyelvezetet« képvisel, amennyiben a közös kód fölébe egyedi kódolást helyez. Ugyanakkor a szöveg olyan ismételő és átalakító munka eredménye, mely rajta kívül álló elemeket épít magába." Az irodalmi kódrendszer kétoldali meghatározottságának (nyelv + társadalmi-ideológiai felépítmény) leírása után Dubois még egy kérdéssel foglalkozik behatóbban, ez pedig a *metaszöveg* jelenléte egy szövegen belül. Metaszövegnek az elbeszélés azon passzusait nevezi, amelyek „a mondott és a mondani akart párharcában" az utóbbi hosszabb-rövidebb győzelmét tolmácsolják. Magyarul, ha jól értelmezzük Dubois további fejtegetését és példáját, a metaszöveg valahogyan úgy árulkodik a szöveg jelentéséről, mint a moralitás a fabula mondanivalójáról.

*

Befejezésül hadd szögezzük le (amit ugyan az olvasó nyilván sejt), hogy egy ilyen ismertetés keretein belül csak a főbb tendenciákról számolhattunk be, minden tanulmányra nem térhettünk ki. Van azonban még egy dolog, amelyet feltétlenül szóba kell hozni, bár nem tartozik szorosan az irodalomelmélet és a szövegelemzés problémái közé: ez pedig az irodalomoktatás. Két különszám is foglalkozik vele (7. és 19.), két másik, szenvedélyes hangú hozzászólás mellett (M. Roelens, 10. sz.; L. Chambard, 22. sz.), és ennek nemcsak az az oka, hogy a *Littérature* szerkesztői maguk is oktatók, hanem inkább az a tény, hogy egyre nagyobb a szakadék a mind bonyolultabbá váló elméleti kutatások és módszertani kísérletek s az iskolai (egyetemi) gyakorlat mind anakronisztikusabb konzervativizmusa között, vagy ahogy M. Roelens megfogalmazza (10. sz.): a franciaországi irodalomtanítás botrányos helyzetének oka az oktatási intézmények ellenállása a modern kritikai törekvések iskolai alkalmazásával szemben. A téma aktualitását mutatja egyébként, hogy a *Poétique* 30. száma is ezzel foglalkozik.

A *Littérature* két legjellemzőbb vonása a sokoldalúság és a nyitottság. Összhangban a mai francia társadalom és szellemi élet útkeresésével, szinte minden olyan kérdést felvet, amely az irodalom helyével, szerepével, problematikájával kapcsolatos, és szinte minden olyan megközelítési módnak teret biztosít (a rosszindulatú, nem vitaképes konzervativizmust kivéve), amely erre a problematikára valahogyan válaszolni tud, vagy legalábbis akar. Ez avatja napjaink legjelentősebb francia irodalmi folyóiratává.

Vígh Árpád

Études

István Pálffy: L'évolution de la comédie „sentimentale" en Angleterre au XVIIIe siècle 141
István Fried: Caractéristiques du romantisme en Europe centre-orientale 153
Zoltán Hajnády: Tolstoï évite-t-il ou surmonte-t-il la tragédie? 169
M. M. Vladimirova: Quelques aspects du „biologisme" de Zola et le pathétique du cycle Rougon-Macquart 181
Mária Kurdi: L'expérience de la dualité dans la poésie de Yeats 194
János Szabó: Littérature satirique dans l'Europe centre-orientale des trois premières décennies du XXe siècle 205

Communications

Pour les soixante ans de Y. D. Levin 215
Ottó Süpek: Débuts de la monodie laïque 217
Ágnes Dániel: Réflexions sur quelques variantes de la traduction de la Déclaration de 1789 des droits de l'homme et du bourgeois 224
Lajos Hajzer—István Hetesi: Une traduction inconnue de Tchékhov, retrouvée à Pécs 232
József Takács: Kassák et le futurisme italien 236
Tamás Ungvári: Brecht et la Hongrie 241
József Gekli: Les drames de Viktor Rozov 247

Revue

„Wir stürmen in die Revolution" *(Katalin Fenyves)* 251
Г. А. Белая: Закономерности стилевого развития современной прозы *(László Jagusztin)* 252
Edith Vértes: Morphophonematische Untersuchung der ostjakischen Vokalharmonie *(Márta Csepregi)* 254
Tatár Béla: Az orosz lexikográfia, I—III *(Margit Kocsis—János Horváth)* 256
Deux nouveaux livres sur Katherine Mansfield *(Mme Konrád)* 259
Farquhar: The Recruiting Officer and The Beaux' Stratagem *(Péter Szaffkó)* 261
Régine Pernoud: Pour en finir avec le Moyen Age *(Katalin Halász)* 262
Kéry László: A sötét láng prófétája *(Ferenc Takács)* 264
Littérature, 1—25 *(Árpád Vígh)* 267

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Иштван Палффи: Развитие „чувствительной" комедии в Англии XVIII в. 141
Иштван Фрид: О своеобразии романтизма в средневосточной Европе 153
Золтан Хайнади: Обходит или побеждает Толстой трагедию? 169
М. М. Владимирова: Некоторые аспекты „биологизма" Э. Золя и этический пафос „Ругон-Маккаров" 181
Мария Курди: Двойственность в поэтическом мире Ейтса 194
Янош Сабо: Сатирическая литература средневосточной Европы в первой трети XX в. . . . 205

Сообщения

К 60-летию Ю. Д. Левина 215
Отто Шюпек: Начало светской монодии 217
Агнеш Даниэль: Размышления о нескольких вариантах перевода декларации прав человека и гражданина 1789 г. 224
Лайош Хайзер—Иштван Хетеши: Об одном неизвестном переводе Чехова в периодике г. Печ 232
Йожеф Такач: Кашшак и итальянский футуризм 236
Тамаш Унгвари: Брезт и Венгрия 241
Йожеф Хекли: О драмах Виктора Розова 247

Обзор

„Wir stürmen in die Revolution" *(Каталин Феньвеш)* 251
Г. А. Белая: Закономерности стилевого развития современной прозы *(Ласло Йагустин)* 252
Edit Vértes: Morphophonematische Untersuchung der ostjakischen Vokalharmonie *(Марта Чепреги)* 254
Tatár Béla: Az orosz lexikográfia, I—III *(Маргит Кочиш—Йанош Хорват)* 256
Две новые книги о К. Менсфилд 259
Farquhar: The Recruiting Officer and The Beaux' Stratagem *(Петер Саффко)* 261
Régine Pernoud: Pour en finir avec le Moyen Age *(Каталин Халас)* 262
Kéry László: A sötét láng prófétája *(Ференц Такач)* 264
Littérature, 1—25 *(Арпад Виг)* 267

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat a nyomdába érkezett: 1980. I. 22. — Terjedelem: 11,9 (A/5) ív
80.7925 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

Tanulmányok

Pálffy István: Az „érzelmes" vígjáték fejlődése Angliában a XVIII. században 141
Fried István: A kelet-közép-európai romantika jellegzetességeiről 153
Hajnády Zoltán: Kikerüli vagy legyőzi Tolsztoj a tragédiát? 169
M. M. Vlagyimirova: Zola „biologizmusának" néhány kérdése és a Rougon-Macquart ciklus etikai pátosza 181
Kurdi Mária: A kettősség élménye Yeats költészetében 194
Szabó János: Szatirikus irodalom a huszadik század első harmadának Kelet-Közép-Európájában 205

Közlemények

Jurij Davidovics Levin 60 éves 215
Süpek Ottó: A világi monódia kezdetei 217
Dániel Ágnes: Gondolatok az ember és polgár jogai 1789-es deklarációja fordításának néhány változatáról 224
Hajzer Lajos—Hetesi István: Egy ismeretlen pécsi Csehov-fordításról 232
Takács József: Kassák és az olasz futurizmus 236
Ungvári Tamás: Brecht és Magyarország 241
Hekli József: Viktor Rozov drámáiról 247

Szemle

„Wir stürmen in die Revolution" *(Fenyves Katalin)* 251
Г. А. Белая: Закономерности стилевого развития современной прозы *(Jagusztin László)* 252
Edith Vértes: Morphophonematische Untersuchung der ostjakischen Vokalharmonie *(Csepregi Márta)* 254
Tatár Béla: Az orosz lexikográfia, I—III. *(Kocsis Margit—Horváth János)* 256
Két új könyv Katherine Mansfieldről *(Konrád Józsefné)* 259
George Farquhar: The Recruiting Officer and The Beaux' Stratagem *(Szaffkó Péter)* 261
Régine Pernoud: Pour en finir avec le Moyen Age *(Halász Katalin)* 262
Kéry László: A sötét láng prófétája *(Takács Ferenc)* 264
Littérature, 1—25. *(Vígh Árpád)* 267

Ára: 16,— Ft
Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015—1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1980

XXVI. ÉVF. JÚLIUS—SZEPTEMBER 3. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS AZ
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

E számunk munkatársai: Aradi Éva tudományos kutató; Borzsák István egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Draskóczy István egyetemi tanársegéd; Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Fogarasi Miklós egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Gömöri György egyetemi tanár (Darwin College, Cambridge, Nagy-Britannia); Halász Katalin egyetemi adjunktus; Havas László egyetemi docens, kandidátus; H. Tóth Imre tudományos főmunkatárs, kandidátus; Király Gyula egyetemi docens, kandidátus; Király Nyina egyetemi docens, kandidátus; Kurdi Mária főiskolai adjunktus; Morvay Károly egyetemi adjunktus; Pusztay János egyetemi adjunktus; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Scheiber Sándor főiskolai igazgató, a nyelvtudományok doktora; Szabó János egyetemi adjunktus, kandidátus; Szopori Nagy Lajos irodalomtörténész; Vincze Flóra középiskolai tanár, szerkesztő; Voigt Vilmos egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG
1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente négy füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111 010).
Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185 881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116 269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Pf. 149.

A tacitizmus kérdéséhez

BORZSÁK ISTVÁN

Schiller *Don Carlosá*ban (IV, 12), amikor II. Fülöp átkutatja szerencsétlen fiának levéltárcáját, egyebek közt „kiragadott tacitusi gondolatokat" (abgerißne Gedanken aus dem Tacitus) talál benne.[1] Don Carlos Tacitus-olvasmányairól nincsen tudomásunk, de van Antonio Pérezéiről[2], és amikor Fülöp mindenható kancellárja néhány évvel később megbukott, sorsát sokan Tiberiusnak egyik napról a másikra letaszított kegyencééhez hasonlították. De köze van Tacitushoz a Don Carlosszal kapcsolatban annyit emlegetett Németalföldnek is, ahonnan Spanyolország — sok mindennel egyetemben — az antwerpeni Plantin-nyomda nagy cikkét, Justus Lipsius mesteri Tacitus-kiadásait importálta.

Fülöp gyanakvása nem volt alaptalan: a tridenti zsinat után Machiavellit indexre tétető hatóságok hamarosan észlelhették, hogy a tilos szerző helyett más tekintély is akad, akire a *Principe* és a *Discorsi* eszméinek terjesztői hivatkozhatnak: a világért sem Platón vagy Arisztotelész államelméleti műveire, nem is Xenophón *Kyrupaideiájára*,* hanem arra az íróra, aki az embereket úgy ábrázolta, amilyenek a valóságban. Traiano Boccalini szatírájában (*Ragguagli di Parnaso,* II, 71)[3] az uralkodók azért fogatják le

[1] Idézi E. ETTER: *Tacitus in der Geistesgeschichte des 16. und 17. Jahrhunderts.* Basel—Stuttgart, 1966, 175, 27. j.; az ő nyomán J. v. STACKELBERG a *Die Großen der Weltgeschichte* c. kötet (szerk. K. Faßmann, Zürich, 1972) Tacitus-esszéjében (405). Nélkülözhetetlen a témához STACKELBERG monográfiája: *Tacitus in der Romania.* Tübingen, 1960, valamint P. BURKE *Tacitism* c. összefoglalása (*Tacitus,* szerk. T. A. Dorey, London, 1969), 149 skk.; l. továbbá: E. THUAU: *Raison d'état et pensée politique à l'époque de Richelieu.* Paris, 1966, 33 sk.; A. STEGMANN: *Le tacitisme: programme pour un nouvel essai de définition.* Il pensiero politico, 2 (1969), 445 skk. (az „új meghatározás" a 458. lapon: „une doctrine propre, dans la postérité directe de Machiavel. . ."); K. C. SCHELLHASE: *Tacitus in the political thought of Machiavelli.* Uo. 4 (1971), 381 skk. majd külön kötetben: *Tacitus in Renaissance political thought.* Chicago—London, 1976. A hazai irodalomból alapvető KLANICZAY TIBOR Zrínyi-monográfiája (Bp., 1954; 2.kiad., 1964). L. még WITTMAN TIBOR tanulmányát: *A magyarországi államelméleti tudományosság 17. sz. eleji alapvetésének németalföldi forrásaihoz: Justus Lipsius.* Filológiai Közlöny, III (1957), 1, 53 skk.; *Magyar Justus Lipsius.* Szérk. Tarnóc Márton, Bp., 1970. Zrínyi tacitista forrásaival kapcsolatban néhány megjegyzésem: Irodalomtörténeti Közlemények, LXVIII (1964), 212 skk.; továbbá: G. B. Comazzi *Annales*-kommentárja. Antik Tanulmányok, 15 (1968), 47—58.

[2] Pérez Tacitus-csodálatáról vö. ETTER, 104 sk. — Jellemző, hogy monográfusa, GREGORIO MARAÑÓN (*Antonio Pérez, der Staatssekretär Philipps II.* Wiesbaden, 1959), Tiberiusról (mint pszichopathológiai esetről) is írt egy könyvet: *Tiberio. Historia de un resentimiento.* Buenos Aires, 1939.

*A görög υ betűnek y-nal való átírása a szerző kívánságára történt. (A szerk.)

[3] ETTER (24,73.j.) idézi Boccalini aposztrofálását Tacitusról mint Tiberius kíméletlen megörökítőjéről (I,86): „Nuovo Senofonte di una crudele ed esecranda *Tiberipedia*" (a *Kyrupaideia* mintájára). Boccaliniról vö. STACKELBERG, 131 skk.: ETTER, 95 sk.

Tacitust, mert „politikai szemüvege" (occhiali politici) annyira finommá tette az emberek látását, hogy mások legrejtettebb gondolatait is meglátják (che fino dentro le budelle facevano veder gl'intimi e più reconditi pensieri altrui)[4], és így megmutatta a fejedelmek valóságos lényét, amilyenek belülről, nem amilyennek az uralkodáshoz szükséges mesterkedésekkel látszani igyekeznek. A *Ragguagli* tacitusi többértelműsége ellenére Boccalini Tacitusban biztosan nem a fejedelmek szószólóját tisztelte. A *Bilancia politicá*ban nyíltan megírja, hogy szatírájával sokak szemét sikerült felnyitnia, akik addig vaksi módon hagyták magukat az orruknál fogva vezetni „dall' autorità e dagli artifizii non conosciuti o non osservati de' prencipi". A többértelműség jegyében kell olvasnunk a *Ragguagli* egy másik helyét (I, 86) is, ahol egyszerre van szó a tacitusi *Annales* (I–VI.k.) és a puskapor (!) németországi felfedezéséről, nem különben a „scelerata moderna eresia" dögvészéről, vagyis a Tacitus újrafelfedezése és Luther fellépése közt sejtett összefüggésről — „affine che . . . nel tempo stesso che l'esecrando Lutero travagliava le cose sacre, l'empio Tacito sovvertisse le profane." A *Ragguagli* folytatása *(Pietra del paragone politico)*[5] a Tacitus-értelmezés irányzatosságának is próbaköve: Boccalini a Parnassuson is elmondatja Calgacusszal a hírhedt „Raptores orbis. . ."-t (Tac., *Agr.* 30, 6: *raptores orbis. . . mare scrutantur*), mire két spanyol katona azon nyomban leszúrja, és Apollo is kénytelen megállapítani, hogy Calgacus szavai valóban inkább a XVI. századi spanyoloknak, mint az ókori rómaiaknak szólnak. Kiderül ez az illető hely máshol (*Bilancia pol.*, 348) olvasható parafrázisából is: „Quella avarissima nazione non contenta del dominio di tutta la terra, *passava il mare per trovar nuovi mondi.*"

Persze a hatóságok is éberek voltak, és jó harminc évig akadályozták a spanyol Tacitus-fordítások és -kommentárok megjelenését. Ismerjük a cenzori véleményt:[6] „Nem látom okát [Tacitus] spanyol nyelvű kinyomatásának, mert amennyire gyümölcsöző lehet olvasása ama keveseknek, akik kellő ítélőképességgel értik eredetiben, annyira káros lenne, ha a mi közönséges nyelvünkön mindkét nembeli, minden korú és rendű olvasó kezébe kerülne." Tacitus veszélyességét a cenzor abban sejtette, hogy „bőséggel szolgáltatja a súlyos következésű példákat, amelyekből ártalmas politikai tanítások (preceptos perniciosos, con que se entretexe la Política) erednek, és amelyektől Flandriában, Skóciában, Francia- és Olaszországban máris lángra lobbant a tűz. . ." Ha másutt fordítják és olvassák, meg is van az eredmény: a franciaországi eretnekség csakúgy a „política" — azaz a machiavellizmus vagy tacitizmus — következménye, mint Velence pártütése, és ennek a politikának fő tanítómestere (principal maestro) Tacitus.

Ahhoz, hogy a „kiragadott tacitusi gondolatok" ennyire veszedelmes voltát megértsük, természetesen ismernünk kellene az eredeti teljes kontextust is, amelyből bizonyos részleteket — néha csak egy-két szót — kiragadtak, hogy valami más gondolati rendszerbe illesszék, új — változó — ideológiák igazolására használják. A tacitusi életmű ismertetése most nem feladatunk, legfeljebb annak eleve problematikus voltát próbáljuk meg vázolni.

[4] Boccalini „finestrellino"-járól, amelyen keresztül bele lehetne látni az emberek szívébe: STAKKELBERG, 139. — A tacitizmus „szemüveg-motívuma" mögött talán Tacitus emlékezetes Platón-hivatkozását sejthetjük (*Ann.* VI, 6,2): *si recludantur tyrannorum mentes . . .*

[5] Idézi ETTER, 99.

[6] Idézi ETTER (103,68.j.), E. Tierno Galván közlése alapján: *El tacitismo en las doctrinas políticas del Siglo de Oro español.* Anales de la Universidad de Murcia, 1947–48, 976 skk.

A római császárkor első századának történeti megítéléséről, egy városállamból kifejlődő világbirodalom társadalmi, gazdasági, katonai — emberi — problémáiról van szó. Az író — Cornelius Tacitus, de nem a nagy múltú Cornelius-nemzetség sarja, hanem valószínűleg provinciális előkelőség — a principatus rendszerében elkerülhetetlen változásokat a neofita szenátor buzgalmával az ősi erkölcs, a megszentelt hagyomány megannyi csorbításának, sőt lábbal tiprásának érzi. Eszményeiben azonosul a köztársasági múlt lehetőségeivel és kívánalmaival, és a történelem színpadáról nem ok nélkül letessékelt régi családok sérelmeit a maga és környezete ambícióinak elgáncsolásaként könyveli el, a történelmi szerepcserét a princepsek gátlástalan hatalomratörésének, a levitézlett arisztokrácia félretételét pedig a római értékek elherdálásának, a Caesarok felelőtlen grasszálásának bélyegzi — mindezt varázslatos írói művészettel és az emberi cselekvések rugóinak kíméletlen feltárásával. Írói tettének merészségét — az érintettek (és leszármazottaik vagy a mindenkori hasonlók) érzékenységét és a hatalom birtokosainak megtorlási lehetőségeit — pontosan ismervén, Tacitus a jelen — a domitianusi közelmúlt átvészelése után ígéretesnek érzett, de rövidesen nem különbnek tapasztalt traianusi és hadrianusi folytatás — megörökítése helyett egyre korábbi múltba menekülne, de végül nincs hol megállapodnia: eszményeit sehol sem látja megvalósulva, sőt megvalósíthatónak, eljárt fölöttük az idő, mint hovatovább ő maga fölött is.

Ha ezek szerint Tacitust mint politikust végső soron — mai megjelöléssel — reakciósnak kellene is minősítenünk, ugyanakkor kezdjük érteni hatásának — utókorának — kiszámíthatatlan változatosságát: hol a közönyös értetlenséget, amellyel elzárkóztak befogadása elől, máskor meg felkapottságát — egyik modern méltatójának klimaxa szerint[7] a kezdeti „érdeklődésből kinövő divatot, hóbortot (craze), mozgalmat" —, mert talányos szavait és főképp „kiragadott gondolatait" ki-ki vérmérsékletének, ismereteinek, társadalmi és politikai hovatartozásának megfelelően, sérelmei vagy óhajai szerint magyarázhatta. Így válhatott szinte mindenféle irányzat, kormányforma, emberi eszmény vagy törekvés igazolására vagy cáfolására felhasználható talmudi szöveggé, szabadsághősök vagy zsarnokok, köztársaságiak vagy monarchisták bibliájává.[8]

Tacitus recepciója a századokon keresztül — váratlan meglepetéseket rejtegető téma, de nem azonos a tacitizmus modern fogalmával (amely a Tacitus-recepciónak egy különösen intenzív szakasza), mint ahogy a tacitizmust sem mindenben azonosíthatjuk a machiavellizmussal. Az egész folyamat — hóbort? mozgalom? — iskolás rekapitulálása helyett egyelőre három firenzei példájával próbáljuk szemléltetni a Tacitus-recepció korok és egyéniségek szerinti változásait.

A tacitizmus kezdeteiről szólván pl. nem hagyhatjuk figyelmen kívül egy kiragadott tacitusi mondat korai, világosan republikánus érdekű értelmezését. Leonardo Bruni, mint a firenzei „polgári humanizmus" képviselője, Firenze városának dicséretében (*Laudatio Florentinae urbis,* 1404) — a XIV. századi Caesar—Scipio-kérdéshez, vagyis ahhoz a vitá-

[7] BURKE, 150.

[8] L. a *Bibliotheca Classica*ban megjelent Tacitus-fordításom kísérő tanulmányát, II. (Bp., 1970), 443 skk. — A tacitista irodalom értelmezésének és beosztásának nehézségeiről vö. Stackelberg, 85: „Fürstenschmeichelei und Fürstenkritik, absolutistische und aristokratisch-republikanische Sympathien, katholisch-gegenreformatorischer Eifer und laschere religiöse wie moralische Einstellung, Patriotismus, Antispaniertum und Habsburgerverehrung, all das verläuft zick-zack durch diese Literatur, vermengt sich unentwirrbar."

hoz kapcsolódva, hogy a köztársasági Róma vagy a Caesar nevével jelölt császárság kora-e a nagyobb — a guelf hagyomány szellemében a köztársasági eszményeknek hódol, de mint köztársaságban élő republikánus, álarc nélkül — legfeljebb közvetve — bírálhatja a milánói despotizmust: *nam posteaquam res publica in unius potestatem deducta est, praeclara illa ingenia (ut inquit Cornelius) abiere*[9] — vagyis szabadon formálja a tacitusi *Historiae* prooemiumának egyik mondatát (I, 1,1): *nam... postquam... omnem potentiam ad unum conferri pacis interfuit, magna illa ingenia cessere.* Részletek taglalása helyett idézzük H. Baron[10] szavait: Leonardo Bruni Firenze dicséretében azt fejtette ki, hogy „a római *virtus*t a köztársasági szabadság végeszakadtával a császári önkényuralom tette tönkre." Valóban, azt, amit Bruni a császári Rómáról írt (*Laud.*, 94: *iam omnis virtus ac nobilitas Romanae urbis extirpata erat*), Tacitus is írhatta volna.

Ami most egy száz évvel később működő firenzei, Machiavelli Tacitus-recepcióját illeti, megállapíthatjuk, hogy Giuseppe Toffanin úttörő műve (*Machiavelli e il „Tacitismo"*, Padova, 1921) nemcsak tisztázott bizonyos tényeket (mint pl. a Tacitismo rosso és Tacitismo nero egymásmellettiségét, tetézve a Tacitismo criticóval, amelyhez az abszolutizmus korában a korlátok közé szorítandó monarchia „rózsaszínű" támogatói — François Hotman stb., bizonyos mértékig Boccalini — is vonhatók), hanem merész fogalmazásaival, paradox szellemeskedéseivel zavart is okozott, pl. amikor a tacitistákat antimachiavellista machiavellistáknak, magát Machiavellit pedig az első „tacitista antitacitiano"-nak minősítette (53), vagy a „pogány" Machiavellit szegezte szembe a biztosan alaptalanul keresztény érzületűnek megtett Tacitusszal (62: Tacito cristiano); vagy a forráskérdésben (41): „Opere originali e geniali, come il Principe e i Discorsi non hanno fonti." Tekintettel az *Annales* tiberiusi hexasának (I—VI.k.) késői felfedezésére és csak Beroaldo kiadása (Róma, 1515) óta hozzáférhető voltára, nyilvánvaló, hogy sok minden, amit a tacitisták majd Machiavelli tanításainak pótlékaként ismételgetnek, nem lehet Machiavelli Tacitus-olvasmányainak gyümölcse.[11] Nem származhatik pl. a római írótól Machiavelli ciklikus történelemszemlélete (bár Tacitus is beszél bizonyos körforgásról, *Ann.* III, 55,5: *nisi forte rebus cunctis inest quidam velut orbis...*), hanem Polybiosztól (vö. VI, 9, az államformák önmagukba visszatérő változásáról); az uralkodói *virtù* színlelése — ez a nagy jövőre hivatott Machiavelli-tanítás — sem a tacitusi Tiberiuséra vezetendő vissza, mert Machiavellinek rendelkezésére állott a „fejedelmi tükör" műfajának teljes választéka Xenophón *Kyrupaideiá*jától vagy Arisztotelésztől (*Pol.* V, 1310) Aquinói Tamásig (*De regimine principum*, I,10) stb. Az összeesküvés nem kevésbé fontos témájával kapcsolatban is hivatkozik ugyan Machiavelli (*Disc.* III, 6: Delle congiure) a Piso-féle összeesküvés tacitusi leírására (*Ann.* XV, 48 skk.), tehát ebben az esetben a Tommasini-életrajzban emlegetett „kongenialitás" vagy a Toffanin-féle „mistero delle assimilazioni spirituali" (43) közvetlen Tacitus-hatással párosulna, de azért itt is helyénvaló a körültekintés.[12] Machiavelli fejtegetései néhol egyeznek Tacitus gondolataival, de közvetlen függés nem mutatható ki; máshol a *Discorsi* szerzője úgy kapcsolódik a tacitusi előadás bizonyos részleteihez, mint ahogy egyébként Liviust kommentálja; vannak továbbá taci-

[9] Vö. H. BARON: *The Crisis of the Early Italian Renaissance.* Princeton, 1955, 461.; vö. STACKELBERG, 56 skk.

[10] *I. m.* 44.

[11] Vö. F. MEHMEL: *Machiavelli und die Antike.* Antike und Abendland, 3 (1948), 172 sk.

[12] Machiavelli és Tacitus viszonyáról vö. STACKELBERG, 64 skk.

tusinak látszó, de inkább Machiavelli személyes tapasztalataiból táplálkozó megfogalmazások, amelyeknek tacitusi eredete nem bizonyítható, majd a Piso-összeesküvésről szóló részben kritikai észrevételeket, valóságos politikai kommentárt találunk Tacitushoz, szinte a későbbi tacitisták modorában. Machiavelli mintegy Piso posztumusz tanácsadójaként, egyben a jövőbeli Pisók tanácsadójaként lép fel. Stackelberg (80) Machiavelli idevágó utasításainak ismertetése során azonban más helyekre, így a Messalinát megbuktató Narcissus eszélyes magatartására (*Ann.* XI, 33 skk.) utal, majd további két másik tacitusi mondatot idéz (T. Vinius tanácsát a válságos helyzetben levő Galbának, *Hist.* I, 32,2: . . . *scelera impetu, bona consilia mora valescere;* ill. a Claudius megmérgezésére vállalkozó udvari orvos helyzetfelmérését, *Ann.* XII, 67,2: *summa scelera incipi cum periculo, peragi cum praemio*), hogy Machiavelli és Tacitus „rokonságát" szemléltesse („um Tacitus' Machiavellismus oder Machiavellis Tacitismus als keine ganz fiktive Angelegenheit erkennen zu lassen").

Friedrich Meinecke, az államrezon monográfusa szerint[13] „az államrezon eszméje nemcsak Machiavelli írásait hatja át teljességgel, hanem Tacitus műveit is." Megállapítását egyebek között C. Cassius tacitusi beszédének zárómondatával támogatta (*Ann.* XIV, 44,4): *habet aliquid ex iniquo omne magnum exemplum, quod contra singulos utilitate publica rependitur.* „Memorabilissima sentenza" — jegyezte meg ezzel kapcsolatban Scipione Ammirato *Discorsi sopra Tacitó*jában.[14] Nem csoda, hogy a tacitisták kaptak rajta, így a firenzei cinquecento utolsó éveinek nevezett irodalmi hangadója, aki ezt a mondatot ugyanolyan gátlástalansággal állította a „Tacitismo nero" szolgálatába, mint ahogy Tacitus (*Hist.* IV, 8,2 *ulteriora mirari, praesentia sequi, bonos imperatores voto expetere, qualescumque tolerare;* IV, 74,2 *quo modo sterilitatem. . . et cetera naturae mala, ita luxum vel avaritiam dominantium tolerate*) és a Biblia (I Pét. 2,18: *servi subditi estote in omni timore dominis, non tantum bonis et modestis, sed etiam dyscolis*) machiavellista „harmonizálásával" is szemrebbenés nélkül vallotta magát boldognak II. Fülöp itáliai uralkodása alatt. Opportunizmusát mindenesetre a politikai szükségszerűséggel indokolta: tekintettel a török nyomasztó hatalmára, „è utile al Christianesimo, che sorga da questa parte un' altro principe d'egual potenza. . ." Persze II. Fülöp is principe volt, csak Machiavelli nem ilyenre gondolt.

Scipione Ammirato az adott történeti helyzetben ilyen szellemben szerkesztette meg *Della ragion di stato* c. fejezetében (XII,1) — Claudius feleségválasztásának Tacitustól tárgyalt, groteszk történetével kapcsolatban — az érdekek és jogok hierarchiájának elméletét (a mindenkire érvényes jogszabályok szerint a császár nem vehette volna feleségül unokahúgát, Agrippinát, csak „per rispetto di maggior ragione, che è il publico beneficio"): legalul helyezkedik el a természetjog, afölött a polgári, még magasabban a hadijog (ragion della spada), majd a nemzetközi jog (ragion delle genti); ennek szemléltetéséül hivatkozik Tacitus *belli commercium* kifejezésére (*Ann.* XIV, 33,3), majd Romulusnak a polgári joggal összeegyeztethetetlen intézkedéseiről szólván — a testvérgyilkosságot nem említi! — kifejti, hogy holmi bűnösök befogadását vagy a szabin nők elrablását menti a mindenek fölött álló *ragione di stato* — amely fölött már csak a vallás áll: ha a kettő összeütközésbe kerülne, „sempre la religione debba andar al disopra." Ezt a Machiavellitől

[13] Fr. MEINECKE: *Die Idee der Staatsräson in der neueren Geschichte.* München, 1957, 29.
[14] Vö. STACKELBERG, 123.; ETTER, 64, 109.j. és 136.

toto coelo elrugaszkodó megállapítást persze Tacitusszal még egy találékony tacitista sem tudja „igazolni", legfeljebb Szent Damasusszal vagy Aquinói Tamással.

A három firenzei Tacitus-recepciójának különbözősége ízelítőt adhat a tacitizmus megnyilvánulásainak sokrétűségéből, akárhányszor összeegyeztethetetlenségéből. Tulajdonképpen ezt látjuk akkor is, ha az antik szerző felkarolásának eleinte szinte csak a Mediciek és Farnesék környezetére korlátozódó itáliai periódusa[15] után a francia Muretus (Marc-Antoine Muret, 1526–1585) és a flamand Justus Lipsius (1547–1606) működése nyomán kiterebélyesedő tacitizmus összetevőinek és funkcióinak változatosságát szemléljük.

Muretust 1580/81-ben tartott római előadásai révén az olaszországi tacitizmus kezdeményezőjének (Initiator)[16] tekinthetjük. A Tacitus-előadások terve – eredetileg nyelvi-stilisztikai meggondolásból – már korábban foglalkoztatta, de egy 1572-i leveléből[17] kitűnik, hogy a pápai udvar illetékesei – az író keresztény- és zsidóellenessége miatt – nem lelkesedtek az eszméért, sőt még Tacitus eltiltásának gondolata is felmerült.[18] 1580 őszén mégis megkezdhette az *Annales* első könyveinek kommentálását, mégpedig a történetírás antiarisztoteliánus (vö. *Poet.* 9) dicséretével, majd Tacitus nagyszabású apológiájával, amelyből a kommentálás során a politikai empíria nélkülözhetetlenségének hirdetése bontakozott ki. Stackelberg (109) nem ok nélkül véli Muretus fellépését korszakos jelentőségűnek, az empirikus Machiavelli elméleti nyilatkozatain túlmutatónak; szerinte Muretus a politikának gyakorlati tudományként – *prudentia!* – való művelésével megelőzte a modern természettudományoknak Bruno és Galilei nevéhez köthető megalapozását. *Prudentia* – a szó etimológiai értelmében – a.m. *providentia;* mint *omnium humanarum rerum moderatrix,* a múlt megismertetésével képessé tesz bennünket a jövő „előrelátására", és ha mindent nem ismerhetünk is a múltból, minél hasonlatosabb az írott *historia* a jelenkorhoz, annál többet okulhatunk belőle. Muretus az akkori jelennel a Tacitustól ábrázolt császári Rómát érezte legrokonabbnak. A rossz uralkodók ábrázolása esetleg rossz (korrumpáló) hatást válthatna ki, de ezt bőségesen ellensúlyozza az a tanulság, hogy olyankor is élhettek derék Agricolák.

Muretus érveit és következtetéseit Tacitus aligha fogadta volna el tacitusinak (*multa saepe sunt in Principibus, quae vir bonus laudare non potest, tegere et transmittere silentio potest,* ellentétben Tacitus öntudatosan vallott és meg is valósított történetírói elvével, *Ann.* III, 65,1: *praecipuum munus annalium reor, ne virtutes sileantur, utque pravis dictis factisque ex posteritate et infamia metus sit*), annál figyelemre méltóbb a *jelenkori* nagyok érzékenységének kivédése: *quamquam autem Dei beneficio aetas nostra Tiberios, Caligulas, Nerones non habet, prodest tamen scire, quomodo etiam sub illis viri boni ac prudentes vixerint, quomodo et quatenus illorum vitia tulerint ac dissimulaverint; quomodo neque intempestiva libertate utentes vitam suam sine ulla publica utilitate in periculum obiecerint*[19]*, neque tamen foeda ac probrosa laudantes sibi ullam turpitudinem ostenderint. . .* Muretus *prudentiá*jának „utókorából" most csak Batsányi Jánosunk-

[15] Vö. BURKE, 150.

[16] STACKELBERG, 106 és 115.

[17] Idézi STACKELBERG, 107.

[18] Vö. ETTER, 52, 61. j.

[19] Mint Thrasea Paetus, Tac., *Ann.* XIV, 12,1; vö. *Agr.* 42,2: *per abrupta, sed in nullum rei p. usum.*

nak a gyakorta „kiragadott tacitusi gondolatok" szelídítésére hivatott közbevetését idézzük: „A magyarok – hála az egeknek! – nem Tiberius idejében élnek"[20], a tacitusi párhuzamok veszélyességére pedig Sir John Eliot példáját, aki 1626-ban addig hasonlítgatta Buckingham herceget Seianushoz, míg I. Károly is Tiberiusnak érezte magát, és a parlamenti szónokot a Towerbe záratta.[21] (Ugyanígy szimatolták már Jonson Seianusa mögött is Essex grófot.) Mellesleg jenai tanár korában (1572-ben) Justus Lipsius is Tiberiushoz hasonlította Alba herceget, Németalföld kormányzóját, Montaigne pedig (Muretus tanítványa) különösen hasznosnak ítélte Tacitus olvasását „a jelenkori zavaros és beteg helyzetben" *(Ess.* III, 8: ... à un état trouble et malade, comme est le nostre présent: vous diriez souvent qu'il nous peint et qu'il nous pince).[22]

Muretus *Annales*-magyarázatai (a tiberiusi könyvekhez) a filológiai-stilisztikai, valamint politikai és moralizáló megjegyzések mesteri elegyítésével akárhány későbbi kommentárt is felülmúlnak. Különösen jelentős a szövegrészletekből kiemelhető politikai tanácsok sokasága (*praecepta ad ... civilem prudentiam pertinentia*), mégpedig vitathatatlanul köztársasági szellemben. Muretus világosan látja és ennek megfelelően kommentálja pl. Augustus ravasz áltatását, diktátorság vagy királyság helyett a *princeps* névvel való „beérését": *principis nomine, in quo nihil superbum, nihil tyrannicum esset, contentus fuit,* amihez azonban ironikusan megjegyzi: *„Pulchrum remedium, si nominum acerbitate sublata, rerum quoque ipsarum acerbitas tolleretur!"* Érthetőleg hosszasan értekezik (ad *Ann.* I, 11,2: *Tiberio etiam in rebus, quas non occuleret, ... suspensa semper et obscura verba*) a *simulatio* és *dissimulatio* kárhozatos, ugyanakkor nélkülözhetetlen, sőt ajánlatos voltáról, és név szerint említi I. Ferencet, aki megtanulhatta volna: *qui nescit simulare ac dissimulare, nescit regnare.*

Muretus neve mind a Tacitus-stúdiumok, mind a tacitizmus történetében elválaszthatatlan Justus Lipsiusétól. Kettejük személyes kapcsolataira itt nem térhetünk ki,[23] annyit mindenesetre mondhatunk, hogy a fiatal Lipsiust – még a 60-as évek végén – Muretus ismertette meg Tacitus gondolatvilágával és a *prudentia* problémáival. (Vö. a *De recta pronunciatione linguae Latinae dialogus* kezdőszavaival.) Amikor aztán Alba herceg rémuralma elől rövidesen menekülnie kellett, Joachim Camerarius jóvoltából végül is Jenában kötött ki, vállalta a lutheránusságot, hogy nyugodtan élhessen tanulmányainak. Itteni beszédeiben nemcsak Luthert és Melanchthont dicsőíti, hanem a Bertalan-éj rémségeit is elítéli (*Or.* IV *de concordia: foedum illud et immane facinus. . ., cuius labem nullus Oceanus possit eluere;* az áldozatok hulláinak meggyalázásáról: *quorum aliis abscissa membra, aliis amputata capita ad Pontificem Romanum tamquam in triumphum mittebantur*), sőt még áttérését is a Rómában tapasztalt pápai romlottsággal stb. indokolja.[24] A II. jenai beszédben olvasható Tacitus-előadás politikai iudicium szempontjából

[20] L. id. kísérő tanulmányom 477. lapján. Batsányi megjegyzése szinte szó szerint egyezik a IV. Henrik-párti *Satyre Ménippée* kinyomtatójának mosakodásával (idézi ETTER, 75, 172. j.): „Dieu mercy, nous ne sommes points soubs un Tibère qui espie les paroles des subjects . . ."

[21] BURKE, 161 sk.

[22] Vö. STACKELBERG, 182.

[23] Vö. ETTER, 115 skk.

[24] Or.II init.: ... *immanis illius Pontificiae beluae* [Pii V.] *tanta ... scelera... vidi, ut fere fatear, hac una ratione, propendentem me iam antea in veram religionem, a tenebris ad lucem... reductum.*

sem hasonlítható Muretuséhoz, az aktuális párhuzamok mindenesetre érdekesek: *age vel Tiberium eius* (sc. Taciti) *tibi propone, cuius omnis vita astuta, anceps, fallax, continuis caedibus et sanguine innocentium civium madens, nonne expressa imago sanguinolenti illius et furiosi tyranni, Ducis Albani?* Ugyanígy kapcsolja össze Cremutius Cordus történeti művének elégetését (*Ann.* IV, 34,1) az inkvizíció hasonló ténykedésével: *quam apte ad tempora nostra de comburendis haereticorum libris,* Tacitus megsemmisítő vélekedését pedig az efféle zsarnoki embertelenségekről (uo. 35,5: *socordiam eorum inridere libet, qui praesenti potentia credunt exstingui posse etiam sequentis aevi memoriam*) hasonló modorban aktualizálja: *quae nimis vera esse in nostrorum libris comburendis, magno sane dolore sentiunt Pontificii.*

De már a Tacitus-kiadásnak 1574-ben, II. Miksa császárhoz intézett ajánlása is (a „kis írásokat" ugyanebben a kötetben Sambucusnak dedikálta)[25] más nyelven íródott: szó sincs benne a római császárok rémtetteiről, szó sincs zsarnokgyűlöletről, csak az uralkodóknak és híveiknek Tacitusból meríthető okulásáról, hasznáról. *„Politica non attigi"* — jelenti ki az olvasónak szóló ajánlásban, vagyis kitér holmi *ars aulica*-kézikönyv szerkesztése elől is, és az ajánlás végén olvasható Thrasea-idézet (az *Annales* legvégéről, XVI, 35,1: *specta, iuvenis:. . . in ea tempora natus es, quibus firmare animum expediat constantibus exemplis*) már a *De constantia* szerzőjének új-sztoikus eszményeit és stúdiumait előlegezi. Seneca *sapientiá*ja vagy a Tacitusból meríthető *prudentia*? Mint Boccalini szatírájából értesülünk, a leideni kiadásai révén a Parnassusra méltatott „semplice grammatico"-nak mégis a politikus Tacitus kerül a jobbjára:[26] az Európa-szerte *sospitator Tacitiké*nt elhíresedett Lipsius a tacitistáknak, azaz machiavellistáknak is legfőbb tekintélye lesz.

Az 1581. évi kommentárnak — hálából — a németalföldi rendekhez (Ordinibus Bataviae) intézett ajánlása a korábbi túlzások helyett higgadtan, bölcsen értékeli Tacitus jelentőségét a szabadságukért harcoló németalföldiek ideológiai támogatásában. Az a Lipsius, aki oly sűrűn használja a *fluctus, fluctuari* szót,[27] már jobban érti a mindenkori uralkodók és alattvalóik folyton változó viszonyát: *„Video alibi Principes in leges et iura, subditosque in Principem insurgentes. Invenio artes machinasque opprimendae et infelicem impetum recipiendae libertatis. Lego iterum eversos prostratosque tyrannos et infidam semper potentiam, cum nimia est. Nec absunt etiam reciperatae libertatis mala, confusio aemulatioque inter pares, avaritia, rapinae et ex publico non in publicum quaesitae opes."* A bataviai tudós büszkén hivatkozik a tacitusi *Historiae*-ra mint a *Germaniá*val felérő történeti bizonyságra, és Civilis hőstetteinek magasztalása prófétai látomásra lelkesíti (uo.): *„Macti hac laude, o Batavi, quod . . . provocare olim Romanum imperium . . . ausi sitis, non sine occulta lege fati iam tunc vindices et adsertores publicae libertatis."*

A még Leidenben (1589) megjelent, de már louvaini visszatérését anticipáló *Politicorum sive civilis doctrinae l. VI. qui ad principatum maxime spectant* nem egy

[25] Ha a Lipsius hiúságából támadt konfliktusokat ismerjük (vö. ETTER, 116 skk.), azon sem fogunk csodálkozni, hogy Sambucus tudományos felkészültségéről a levelekben mást találunk: vö. Acta Antiqua, 21 (1973), 363, 8/a j.

[26] Vö. ETTER, 15. és 135.

[27] Vö. ETTER, 68. és 124.

kijelentése alig egyeztethető össze a jenai beszédekkel vagy a bataviai rendekhez írott ajánlással: állásfoglalását döntő módon befolyásolja mindenkori környezete, életútjának „hullámzása". E.-L. Etter egy levélrészletet (*Epist. misc.* I,4) idéz[28] Lipsius alapelve gyanánt: „*Non aduler imperantibus, sed nec irritem, et cum Corneliano illo Lepido* (vö. Tac., *Ann.* IV, 20, 3) *inter abruptam contumaciam et deforme obsequium pergam iter ambitione ac periculis vacuum.*" Ez annyit jelent, hogy Lipsius a sztoikusok állhatatosságát *(constantia)* Agricola *obsequium*ával és *modestiá*jával egybekötve igyekezett megvalósítani és tulipánjait ápolgatva[29] bizonygatta önmagának és a háborúzó Európának: *posse etiam sub malis principibus magnos viros esse* (Tac., *Agr.* 42,4). A princepsek pedig érjék be a külső alkalmazkodással (*se accommodare,* a vallás dolgában is), ami az egyénnek is jobb, mint a polgárháború. Megadta a császárnak, ami a császáré, mint vele együtt annyi más humanista, aki a vallásháborúk — a „*cuius regio . . .*" — évtizedeiben hasonló helyzetben vergődött.

Muretus, Lipsius és a „tacitisták" nem ok nélkül sodródtak Tacitushoz, ehhez a „gyógyíthatatlan korban üdvös szerzőhöz"[30], hogy segítsen: *solatio, consilio, exemplo,* hiszen oly nagy a hasonlóság (a sokat emlegetett *similitudo temporum*) a barokk fejedelmek és Tiberius vagy Nero, ill. a XVI—XVII. század udvari nagyságai és a Seianusok között! Nem Machiavelli, hanem kollégája, Francesco Guicciardini jegyezte meg (a *Ricordi politici* maximáiban) Tacitusról: „insegna molto bene il modo di vivere e governarsi prudentemente, così come insegna a tiranni i modi di fondare la tirannide,"— vagyis fogalmazta meg négyszáz évvel Toffanin előtt a „vörös" és a „fekete" tacitizmus lényegét: a *Tacitismo rosso* nem egyéb, mint álcázott republikanizmus, a *Tacitismo nero* pedig álcázott machiavellizmus.[31]

De a XVII. század közepe táján a helyzet megváltozik: „Wars of religion were replaced by wars of trade. Tacitism could give way to statistics."[32]

*

Ne gondoljuk azonban, hogy a tacitizmusnak 1650-ben vagy 1680-ban vége szakadt. Stackelberg a *Romaniá*ra korlátozódó áttekintését Nicolas Amelot de la Houssaie-ről (1634—1706) írott tanulmányával zárja, Toffaninnak „l'ultimo dei grandi tacitisti" megjelölését arra alkalmazván, aki Voltaire szerint Európa legnagyobb politikusának képzelte magát, akit azonban gondolatainak sekélyessége miatt legfeljebb az utolsó, de nem nagy tacitistaként tarthatnánk számon. A Lipót, majd I. József udvarában ténykedő Gioan Battista Comazzi (megh. 1711) némely írásának (*La morale dei principi,* 1689; *Thesaurus expositus sive doctrina abscondita in C. Cornelii Taciti Annalibus,* 1715) kiásásával tíz esztendeje egy még későbbi, de még kevésbé nagy tacitistát mutattunk be.[33] Ez alkalommal egy újabb és még közelebbről hazai vonatkozású tacitista szerzőt óhajtunk majdnem felfedezni. Majdnem, mert az illető mű Széchényi könyvtári példánya (lt. száma 95660)

[28] *I. m.,* 136.; Lipsius életének „kilengéseiről" I. WITTMAN T., 61.

[29] Vö. BURKE, 169.: „as a retreatist".

[30] Lipsiust idézi STACKELBERG (Tacitus-esszéjében), 410.

[31] Vö. BURKE, 163. — Guicciardini mint „legfontosabb közvetítő" Machiavelli és a tacitisták között: STACKELBERG, 93.

[32] BURKE, 169.

[33] Az 1. jegyzet végén id. tanulmányomban. Foglalkozott vele azóta KÖPECZI BÉLA: „*Magyarország a kereszténység ellensége." A Thököly-felkelés az európai közvéleményben.* Bp., 1976, 250. és 261.

Marczali Henriké volt; egy kiragadott részletet Szekfű Gyula is idéz belőle,[34] és nevével – mint „az osztrák politikai irodalom" képviselőjéével – Köpeczi Bélának egy nemrégi tanulmányában is találkoztunk.[35]

Johann Nicolaus Flämitzer cs. hadbíró *Der in böhmische Hosen ausgekleidete Ungarische Libertiner* c. kacskaringós jogászi okfejtéséről van szó (Würtzburg, 1688), amelynek szerzője „a dicsőséges ausztriai uralkodóháznak a magyar királyságra is kiterjedő örökös jogát" bizonygatja, mégpedig annak „genuin és részletes demonstrációjával és alapos dedukciójával, hogy a még mindig tartó magyarországi rebellió miféle okokból szövődött, a királyság rendjei és alattvalói miféle felségsértő perfidiával fogtak fegyvert ő cs. felségének nagyon is igazságos és jogos rendelkezései ellen, miáltal nem csupán ipso facto minden addig bírt privilégiumukat és szabadságukat vesztették el,[36] hanem tanquam iure belli subacti a legkegyelmesebb cs. felség istenáldotta győzelmes fegyvereinek örökös alattvalóivá is váltak", stb. A mai olvasó hajlamos volna megmosolyogni a legvérmesebb hitvitázók förmedvényeire emlékeztető címet („A cseh nadrágra vetkeztetett magyar libertinus" – mint az „Egy vén bial orrára való karika", „Bányászcsákány" vagy „Görcsös bot" . . .), ha az egyúttal a Fehérhegy után Csehországra zúduló „rendcsinálásra" is nem emlékeztetné. És mindez a tacitizmus – természetesen a „fekete" tacitizmus – jegyében.

Tacitusi mindjárt az előszó első idézete: „Mint ahogy már Tacitus (*Ann.* IV, 64,1) megjegyezte, *hanc vulgi naturam (!) esse, ut fortuita ad culpam trahat*" – nem kell hát hinni a nagy okosoknak (ein jedweder Klügling), sem a közkézen forgó „szatirikus iratoknak", amelyek a rebellisek istentelenségeit kényszerű, sőt szent védekezésként propugnálnák, és viszont minden vétket – „mit den abscheulichsten Imposturen" – a császár, a jezsuita atyák és a császári tanácsosok nyakába varrnának. A derék szerzőt kizárólag „un-passionirtes Sentiment"-je vezérli, azaz *sine ira et studio* fogja szakvéleményét hallatni, nem rejtvén véka alá Tacitus másik intelmének (*Ann.* VI, 8,4) helyénvalóságát sem: *abditos Principum (!) sensus, et si quid occultius parant, exquirere illicitum esse.*

Maga az érdemi fejtegetés Sallustius-mottóval indul (*Cat.* 2,4: *imperium facile eis artibus retinetur, quibus initio partum est*), de olyannal, amely tipikusan tacitista alaphelyzetre, a hatalom megszerzésére és megtartására vonatkozik. Különben mindvégig Tacitus a legsűrűbben előrángatott auctor, akinek szavait a szerző ügyeskedve forgatja ki eredeti jelentésükből a maga céljainak szolgálatában, mint ahogy pl. (9) az Agricola-életrajz méltatlankodó felkiáltását, a szólás- és lelkiismeret-szabadságért küzdők örök idézeteit (2,2: *scilicet illo igne* – a sztoikus mártírok írásait elnémítani hivatott könyvmáglya tüzével – *vocem populi Romani et libertatem senatus et conscientiam generis humani aboleri arbitrabantur. . .*) a dicsőséges császári propaganda hathatós érveként vonultatja fel. Következetességre persze nincsen gondja: Tiberius hol a késői uralkodóknak is

[34] *Magyar Történet,* VI, 19.

[35] A *Rebellion oder Religion?* c. kötetben (szerk. P. F. Barton és Makkai L., Bp., 1977), 73.; l. továbbá: *„Magyarország a kereszténység ellensége"*, 165.

[36] Ezt Flämitzer a tárgyalás során (66) a rhodosiak jogi helyzetének változásaival szemlélteti, „wie es Tacitus (*Ann.* XII, 58,2) von den Rhodiern memoriret. . .: *redditam Rhodiis fuisse libertatem, ademptam saepe aut firmatam, prout bellis externis meruerant, aut domi seditione deliquerant.*"

követendő, bölcs példakép[37], hol agyafúrt színlelő, dühöngő zsarnok (14: „dieser Ertzverschlagene Wüterich"). Az, amivel vádlói Thrasea Paetust rágalmazták (*Ann.* XVI, 22,4), Flämitzer tolla alatt a rebellis magyarok elmarasztalásává torzul: *ut imperium pervertant, libertatem praeferunt, si perverterint, libertatem ipsam aggredientur*; Arminius Róma-barát apósának germán szempontból nézve áruló tanácsa (*Ann.* I, 55, 2) a császári politika vezérelveként szerepelhet: *„cum optimum remedium sanis politicis videatur, seditiosos ab incentoribus distrahere,* aus Ursachen, *quod demptis Principibus* (wie Tacitus lehret) *plebs nihil ausura sit."*[38]

Lépten-nyomon a tacitista irodalom sablonjaival találkozunk, pl. az uralkodók felségjogainak vitathatatlanságával kapcsolatban (36): akkor sem szabad ellenük szegülni, ha parancsuk történetesen jogtalan volna, mert így tanítja nemcsak a szentírás (*Rom.* 13, 1–2: *omnis anima potestatibus sublimioribus subdita sit. . ., qui autem resistunt, ipsi sibi damnationem acquirunt*), hanem még a „hitetlen pogányság" képviselőjeként megszólaltatott, ill. átírt Tacitus is (*Hist.* IV, 8,2; vö. IV, 74): *bonos principes quidem optandos, qualescumque tolerandos esse.*[39] Máshol viszont csak groteszk erőlködés árán sikerül a tacitusi szöveg aktualizálásából némi „tanulságot" kicsiholni; pl. Augustusnak az *Annales* legelején (I, 2,1) olvasható „lassú felkapaszkodása" (*paulatim insurrexisse. . .*) arra inti a kegyes uralkodót, hogy vigyázni kell a magyar mágnásokra. Így Thököly –az „Affter-Fürst"– „megátalkodottságának" megbélyegzésére is lehet találni tacitusi szentenciákat (81 sk.; pl. 84: „indeme er . . . alle Clementz trutziglich respuiret, hat es nach Lehr[40] Taciti geheissen [*Ann.* XIII, 26, 3]: *poena coercendum esse, quem beneficia non mutant*"). Az uralkodói kegyességet a szerző – különösen a hatalom átvételekor – megint csak Tacitus „tanítására" (*Hist.* IV, 62, 1) való hivatkozással ajánlja (111): *novum imperium inchoantibus utilem esse clementiae famam,* – de csak „rigor"-ral vegyest!

Egy alkalommal (a méltányos megadóztatás kérdésével kapcsolatban: 116. l.) Flämitzer még „Machiavellus" nevét is le meri írni („lib. 7 *Hist. Flor.*"): *„subditi adeo exhausti in pace non prodesse possunt, in bello vero ob aversos animos plurimum nocere solent."* Tiberius ebben is bölcsen járt el, amikor helytartóinak a birkák megnyírását, nem megnyúzását ajánlotta. Ebben az összefüggésben nehéz lett volna elhallgatni a megszálló német katonaság magyarországi erőszakoskodásait (Exactions-Unmässigkeiten), amelyek a „módfelett megnyomorított alattvalókat mindenféle kétségbeesett attentatumra, sőt végül még rebelliókra és belső lázongásokra is rávehetik", és az itteni kilengések (Exorbitantien) megfékezésének kívánatos voltáról szólván – „weil hierinfalls die teutsche Miliz mit ihren Pressuren, Überdrängungen und unersättlichen exactionibus . . . und unmensch-

[37] Pl. a 43 sk. lapon: a vasvári béke után Nádasdyék a győzelmes császár bölcsességének elismerése helyett összeesküvésre vetemedtek, pedig tanulhattak volna Tiberiustól (Tac., *Ann.* II, 64,2), aki többre tartotta az ügyes diplomáciával megszilárdítható békét, mint a véráldozattal kivívható hadisikereket.

[38] A vallási sérelmekre az a válasz, hogy az 1681-ben (Sopronban) tanúsított toleranciának szörnyű következményei (28: Immanitäten) lettek, a megoldás tehát csakis az lehet, hogy az evangélikus fejedelmek menjenek, amerre látnak, „Nova Zembla" vagy Amerika földjére. Másutt (104) a nem katolikusok elleni fellépést – mint Franciaországban – „aus der *Ratione status,* seine Länder dardurch in bessere Sicherheit und vertraute Einigkeit zu setzen" ajánlja.

[39] Vö. STACKELBERG, 123.; G. B. Comazzi *Ann.*-komm. 52.

[40] Vö. STACKELBERG, 142. (a „tanításokról"): „es ist Machiavellis Wort: *precetti.*"

lichen concussionibus dermassen meisterlos ist, dass man in Beschreibung aller derselben Violentien und über barbarischen Unbarmhertzigkeiten mit vielen Büchern Papiers nicht zureichen würde" — az érző szívű hadbíró elmondja a rómaiaktól sanyargatott frízek történetét (vö. Tac., *Hist.* IV, 72, 2; Szekfű parafrázisát idézzük): „Magyarország . . . nem allegorice. . . odajutott a német katonaság elnyomása alatt, ahova Tacitus szerint a frízek: előbb ökreiket, aztán földjeiket, s végül feleségük és gyermekeik testét voltak kénytelenek eladni barbár rabszolgaságba, hogy magukat a német rabságból kiválthassák. . ."

Szép szavak, akárcsak az ájtatos hangú befejezésben (127): „Az uralkodó nem alapozhatja meg országlását másképp, mint *per pietatem in Deos (!) et iustitiam in subditos,* amire nemcsak a keresztény tanításban, hanem a tudós pogányoknál is indíttatást talál, ha üdvös tanulságot akar meríteni Tacitus dicséretre méltó írásából (*Ann.* III, 56,3), hogy ti. *veneretur semper Deum Princeps, ut consilia sua rei publicae prosperet.*" Ez a kegyes zárómondat — akárcsak az első — jól szemlélteti a tacitista szerző(k) kiforgató technikáját. Az eredeti szövegben arról van szó, hogy Tiberius — Germanicus halála után — fiát, Drusust veszi maga mellé, és elhatározását levélben közli a senatusszal: *„principio litterarum veneratus deos, ut consilia sua rei publicae prosperarent* — tehát levelét a hagyományos imaformulával kezdte —, *modica de moribus adulescentis . . . rettulit."*

*

Szemlénk végére értünk. Nagy vonásokban láthattuk a Tacitus-recepció folyamatán belül a *tacitizmus* jelentkezését és jelentőségét: ez sarjasztotta ki a reneszánsz utáni idők első nagy politikai irodalmát, amelyben Machiavelli tilalmas nevét a szintén nem problémátlan, de azért udvarképessé is kendőzhető Tacitusé helyettesítette. Kitekintés formájában megismerkedtünk egy húsunkba vágó, késői tacitista produkcióval is; végső kitekintésként most már csak pár szót Tacitus legújabb kori szerepéről. Olcsó aktualizálások helyett a tacitizmus mesteri vázolóját, A. Momiglianót idézzük, aki 1955-ben, a római történészkongresszuson a zsarnokság történetírójának napjainkban — „dopo la eclissi fra il 1870 e il 1920" — megújuló presztízsét rejtélyes kifejezéssel „fölöttébb jellemző — és riasztó" (ben tipico — ed allarmante) jelenségnek mondotta.[41] A tacitizmus másik neves kutatója, J. von Stackelberg pedig legfrissebb összefoglalását[42] Ernst Jünger szavainak idézésével zárta (Der gordische Knoten): „Wir nähern uns der Welt des Tacitus." Csatlakozhatunk Stackelberg reflexiójához: mi is csak azt kívánjuk, hogy a jövő rácáfoljon az íróra.

[41] *Enciclopedia Italiana* XXXIII, 172 sq.; *Sullo stato presente degli studi di storia antica* (Relazioni VI, Firenze, 1955), 32; PWRE Suppl. XI „P. Corn. Tacitus" 374. hasáb.

[42] Tacitus-esszéjében, 415.

Hamlet és Raszkolnyikov – reneszánsz és XIX. század*

KIRÁLY GYULA

1.

Első meggondolásra merész analógiának tűnhet bármiféle rokonság felfedezése a Shakespeare-tragédia és a Dosztojevszkij-regény között. Vizsgálatunk során ki fog derülni, hogy a különbségek legalább olyan fontosak, mint a hasonlóságok, s a tragédiai és a regényi gondolkodás egybevetése egyre mélyebb összefüggéseket enged feltárni. És nemcsak a két mű költői gondolatsorát, illetve költői formáját illetően vagy általánosabb poétikai és műfajelméleti vonatkozásokban, hanem az összehasonlító módszer lehetőségei szempontjából is.[1]

Shakespeare fordulatot hoz a tragédia felépítésében: a tragédiát regényi és drámai szálakkal szövi át: regényi drámával indít, s a színészek előadásáig – az „egéfogóig" – voltaképpen csak a regényi drámával állunk szemben. Nem csap és nem is csaphat itt még át a dráma tragédiába. Hamlet ugyanis kísérlettel kezd: meg kell bizonyosodjon, valóban igaz-e az, amire ráérzett, valóban kizökkent-e az idő? A tragédia majd csak ezután kezdődik; Hamlet nem lenne az új kor tragikus hőse, ha ezt a kísérletet kihagyná, ha nem a gondolkodó bizonyosságával indulna, ha csak hittel vagy előítélettel menne a harcba, ha egyszerűen vállalná a bosszúállást.

Csakhogy a kísérlet a kísérletezőt is új szituációba sodorja: Hamlet a színjáték megrendezésével Claudiusnak kiadja szándékát, nyilvánvaló lesz, miért játszotta az őrültet. S ezután már az forog kockán, hogy e helyzet felismerésével, bizonyosságával felruházott hős képes-e végrehajtani a felismert történelmi feladatot. De ugyanettől a pillanattól ellenfele kényszerül szerepjátszási helyzetbe, olyan szituációba, amely már tartalmazza egy következő orgyilkosság tervét – létrejön tehát a tragikus megoldás lehetősége. Az idő visszazökkenthető, de csak Hamlet és Claudius párharca árán.

*E dolgozat 1971–72-ben íródott. Előadás formájában Leningrádban hangzott el 1971-ben, a Dosztojevszkij születésének 150. évfordulója alkalmából rendezett konferencián. Része egy nagyobb dolgozatnak, melyet 1973-ban a Magvető Könyvkiadónak, 1977-ben az Akadémiai Kiadónak adtam le. Angolul l. Acta Litteraria, XXI (1979), 1–2, 15–43.

[1] Shakespeare-nek az orosz irodalomra tett hatásáról vö. Ю. Д. ЛЕВИН: *Шекспир в России.* Автореферат докторской диссертации. Ленинград, 1964. Nálunk először Kosztolányi Dezső hasonlítja össze Hamlettel Raszkolnyikovot még 1907-ben, éppen a tett filozófiai problémájának hasonlósága kapcsán a két nagy írónál. „Nem tettek sorakoznak egymás után, hanem a *Tett,* akárcsak a Hamletben, filozófiai perspektívába állítva." Ami miatt pedig mindjárt fejtegetéseink elején érdekes utalnunk rá: „Az ember egyéniségét csakis tettei által realizálhatja meg, mert közte és a külvilág között ez az egyetlen, el nem szakítható, meg nem változtatható kapocs." Vö. LEHOTAI (Kosztolányi álneve – K. Gy.): *Raszkolnyikov* (Főpróba a Népszínházban). Budapesti Napló, 1907. október 30. Idézi: ZÁGONYI ERVIN: *Kosztolányi és az orosz irodalom.* Bölcsészdoktori értekezés, 1977 (kézirat).

Raszkolnyikov történetében is regényi dráma játszódik le, csak a hamleti drámával szemben időrendjében fordítottan: az igazi dráma a tragikus szituáció, a gyilkosság végrehajtása után áll be. Dosztojevszkij számára ugyanis nem az a tét, a lényegi kérdés, vajon feladja-e magát Raszkolnyikov a regény végén, vagy nem; az a döntő, hogy a társadalmi lét és tudat milyen szféráit járja be ebben a tragikus szituáció után drámaiba forduló regényben, milyen igazságokat provokál, hogyan szólaltatja meg azt a világot, amelyet nem sikerült a tragikus tettben szóra bírnia. Éppen ez az orosz világ a maga megfejthetetlenségével kényszeríti arra, hogy cselekedjen, mielőtt még véglegesen megbizonyosodna arról, hogy az ő igaza valóban az élet igaza-e, hogy a „kizökkent idő" az egyén által helyretolható-e, s hogy e történelemért felelős vagy annak alakításáért felelősséget vállaló ember valóban azt kell-e hogy tegye, amihez mint megoldáshoz ő eljutott. Raszkolnyikov nem halogathatja a megoldást, nem kérdezhet rá újra meg újra a megsejtett, de még meg nem fejtett világra.

Vajon kísérletnek, valóságra kérdezésnek vehető-e egy különben társadalmilag valóban ártalmassá vált embernek egy másik, akár „hasznos" egyén által való elpusztítása? A halált okozó cselekvés soha nem minősülhet csak „kísérletnek", valóságra kérdezésnek. Raszkolnyikov maga is érzi minden idegszálával, hogy „kísérlet" és „tett" vésztjóslóan egybefonódott az ő koncepciójában, csak azt nem tudja végig megérteni, hogyan, miért.

A shakespeare-i tragédiának is van már egy ilyen, a dosztojevszkiji regény koncepciójában azután központivá emelkedő „kísérlet" mozzanata. Arról a „késleltetésről" van szó, amely a shakespeare-i műben egyben a drámából a tulajdonképpeni tragédiába való átmenetet is jelzi, arról a mozzanatról, amikor atyja látomásbeli megjelenése után Hamlet nem a bosszú végrehajtásához fog hozzá — bár arra esküdött —, hanem a látomás „pszichológiai" ellenőrzéséhez, a látomás igazának „próbájához". És ezt azért teszi, hogy valamilyen úton-módon rákérdezhessen a látomás valóságtartalmára, hogy megtudja, Claudius valóban gyilkosa-e apjának, mint sejtése (és az apa szelleme: modern értelemben a pszichológiai ráérzés) megsúgta. Hamlet szerepet játszik, az őrült szerepét, hiszen a reneszánsz ember koncepciójában a megbizonyosodást nem előzheti meg a tett, a megítélést a cselekvés, s éppen ez az, ami a hamleti tetthalasztást, „ingadozást", „kételkedést" nemcsak pszichológiailag, hanem intellektuálisan is indokolja. A shakespeare-i drámában ez a szakasz végtelenül aprólékosan és átgondoltan van kidolgozva. Raszkolnyikov ugyanolyan új szituációban van ugyan, mint Hamlet volt, s ezért a „megismerés" számára is csak hipotetikus lehet a cselekvést megelőzően. Ha azonban Hamlet bosszúja is akkor következik be, amikor maga még intellektuálisan bizonytalan Claudius bűnösségében, akkor a hamleti idővisszazökkentés tulajdonképpen elvesztené minden történelmi komolyságát, jogosultságát és felelősségteljességét. A drámaépítő dilemma tehát: a megbizonyosodás, a megismerés individuális formája, amely már maga is része a cselekvésnek, s így befolyásolja a cselekvés feltételeit, megváltoztatja az alapszituációt.

A shakespeare-i drámaépítkezésnek ezt a mozzanatát különféle okokból elhallgatják. Akik kitérnek rá, mint például Vigotszkij *Művészetpszichológiá*jában — azaz behatóan foglalkoznak Hamlet tetthalogatásának a kérdésével —, arra a következtetésre jutnak, hogy a shakespeare-i koncepció szerint nem ebben a megváltozott szituációban, hanem Hamlet jellemében gyökerezik a tett halogatása: addig fontolgatja, addig halogatja a cselekvést, addig kísérletezik az idő „leginkább esztétikai" formájú visszazökkentésével,

amíg már-már a tett eredeti szándéka forog kockán.[2] Elszalasztja a lehetőséget — írja Vigotszkij —, s így a dráma végén ez a lehetőség „csak véletlenként tér vissza", vagyis Hamlet az eredeti tervhez és szándékához képest már egészen mást tesz, nem a bosszút hajtja végre: véletlenül öl. Ebben a felfogásban Shakespeare hőse emberi jellemének fogyatékossága, ha úgy tetszik, egyoldalúsága, elidegenedettsége folytán válik tragikus alakká. (E felfogás — mint látni fogjuk — elég közel áll Turgenyevéhez is, legalábbis ami Hamlet jellemének állítólagos „passzív", „szemlélődő" jellegét, „tenni nem tudását" illeti.)[3]

Hamlet kísérletének csakugyan nagy ára van, de más értelemben; a sikerült kísérlet kiadja a szerepjátszót, a valóságra kérdezőt, a megismerőt, elárulja Hamlet féltve őrzött bosszújának gondolatát. A vidítására meghívott színészek Hamlet irányította és rendezte játéka után Claudius nemcsak leleplezi magát, hanem Hamlet szerepjátszásáról, szándékáról is megbizonyosodik, megtudja azt, amit nem sikerült kihallgatnia Hamlet és Ophelia találkozásakor, s amit a Hamletet szórakoztatni hivatott iskolatársak sem tudtak kifürkészni. Új helyzet, új szituáció keletkezik, amelyben megszűnik a szerepjátszás lehetősége — Hamlet már nem hajthatja végre a bosszút. Sőt: Claudiusnak nyílik lehetősége „bosszút" forralni Hamlet ellen. S ez így pszichológiailag is indokolt; hiszen amikor a valóságra kérdezünk, és amikor a válasz valóban mély és igaz, akkor a kérdéssel elvesztjük, feladjuk a kérdező szituációból származó előnyt, a rákérdezés előtt még fennálló „inkognitó" lehetőséget — magunkat is kiadjuk. A hamleti cselekvés-lehetőség csak akkor térhet majd újra vissza, amikor Claudius bosszúja nem sikerül, illetve amikor a claudiusi bosszú terve maga nyitja meg újra a hamleti cselekvési lehetőséget, annak eredeti szándéka szerint: nem mint bosszút, hanem mint igazságtevést, ítélkezést.

Vigotszkij ebben a shakespeare-i költői gondolatsorban csak azt a mozzanatot vette észre, hogy a dráma fordulata után (tehát a színészek játéka után) már nem maga Hamlet az újabb szituációk kiváltója („irányítója"), sőt, újra cselekedni is csak véletlenül adódik majd alkalma. Vigotszkij szerint ezért ettől a pillanattól nem ő fogja szekerébe a „történelmet", mert „elszalasztotta az alkalmat", hanem a történelem fogja szekerébe Hamletet; nem Hamlet „tolja" vissza tehát az időt, hanem az idő játszat vele eredeti szándékához képest egészen váratlan szerepet. Holott a tragédia Vigotszkij szerint „elkerülhető lett volna", ha a hős nem „ingadozik" és nem „késlelkedik" bosszújával (ha tehát a valóságra kérdezés kezdeti pontján, azaz még mielőtt bizonyosságot jelentő feleletet kapott volna a valóságtól, cselekedett volna).

Vigotszkij figyelmét elkerüli, hogy a jellem alakítja itt önmagát hallatlan nagy történelmi felelősségérzettel, a történelmi cselekvés emberibb és következetesebben új szellemű véghezvitele érdekében, s hogy ezért fordul át a shakespeare-i dráma a felezőponton — a rákérdezésre való válasz érkezésének pillanatában — drámából tragédiába. Vigotszkij Shakespeare-cikkében egész koncepciójából érthetően arra a hibás következtetésre jut, hogy Hamlet jellemében tulajdonképpen nincs is olyan sok reneszánsz elem, hiszen végül is a véletlen indítja őt arra, hogy végrehajtsa a bosszút, pontosabban az élet jócskán eltéríti eredeti céljától, s végül is már nem is az eredeti bosszút hajtja végre. Ebben a

[2] Vö. L. SZ. VIGOTSZKIJ: *Művészetpszichológia.* Budapest, 1968.

[3] И. С. ТУРГЕНЕВ: *Гамлет и Дон-Кихот.* — ТУРГЕНЕВ: *Полное собрание сочинений,* magyarul: *Visszaemlékezések, levelek.* Budapest, 1963, 85—107.

koncepcióban is az a kiindulópont kísért, ami Turgenyevnél: a hamleti tetthalogatás a jellem bizonytalanságáról, akaratereje gyengeségéről árulkodik. Turgenyev a hamleti koncepciót inkább a fölösleges ember apátiája s az orosz helyzetből adódó specifikus kérdésfelvetése felől szemléli: ezért nem annyira a shakespeare-i tragédia koncepcióját, hanem az orosz helyzetet fejti meg Hamlet újraértelmezése révén. Az orosz nemesi ifjak történelmi cselekvésének gátját jellemük reflektív voltában véli felfedezni, s ehhez a gondolatához hívja segítségül a hamleti dráma bizonyos vonatkozásait, a hamleti cselekvés drámai valóságra kérdező sajátosságát, míg Vigotszkij az újkori történelmi cselekvés — cselekvő személy és objektív viszonyok, történelmi tett és individuális idő — viszonylatának pszichológiai modelljét vetíti vissza az egészen más képletet — az autoritárius történelemalakítás dilemmáit — kibontó shakespeare-i cselekvő ember és történelem modelljére. (Ez a gyengéje Péterfy Jenő és Hevesi Sándor egyébként több tekintetben figyelemre méltó Hamlet-koncepciójának is.[4])

Sem Turgenyev, sem Vigotszkij tehát nem veszi figyelembe a hamleti objektív szituációt, saját koruk és a shakespeare-i történelmi idő között fennálló döntő különbséget. Dosztojevszkij, Turgenyev kortársa, éppen a két kornak ezt a különbségét érzékeli és érzékelteti igen élesen Hamlet és Raszkolnyikov rejtett analógiájával-kontrasztjával. Nála Shakespeare és a *Hamlet* éppen azért kell, hogy hőse szituációját, törekvésének ellentmondását és sorsa tragikumának partikularizálódását Raszkolnyikov dilemmájában plasztikusabban megfogalmazza. Mindez a shakespeare-i és dosztojevszkiji koncepció szembesítésével nyilvánvalóvá válik.[5] Dosztojevszkij — szemben a moralizáló turgenyevi analógiával — az eltérő történelmi szituáció valóban lényegi kérdésére tapint: Raszkolnyikov már mielőtt eldöntené, hogy próbára kell-e tennie magát azért, hogy bizonyítsa a maga számára: nagy ember és tudja vállalni a történelem alakításával járó szellemi és morális terheket — olyan helyzetbe sodródik, amelyből csak a tett vállalásával, cselekvéssel, útjának valamilyen döntő irányba való meghatározásával tud kikerülni.

2.

Azt látjuk tehát, hogy a dosztojevszkiji hős számára kísérlet és cselekvés egymástól elválaszthatatlan. Hiába akarja a hős a tettet csak kísérletnek minősíteni, hiába utalja a gyilkosságot későbbi jótetteivel a megváltható bűnök sorába, tulajdonképpen ez az a

[4] Vö. HEVESI SÁNDOR: *Az igazi Shakespeare és egyéb kérdések.* Budapest, 1919. — UŐ: *Amit Shakespeare álmodott.* Budapest, 1964, továbbá PÉTERFY JENŐ: *Válogatott művei.* Budapest, 1962, valamint NÉMETH G. BÉLA: *Tragikum és történetfelfogás.* Budapest, 1971.

[5] Az utóbbi években is erősen megoszlik a vélemény Hamlet cselekvésének vagy tetthalogatásának pszichológiai indokait és a szerzői attitűdöt, az alak kompozíciós szerepét illetően a mű szemantikai egészében. Vö. E. LÄMMERT: *Bauformen des Erzählens.* Stuttgart, 1955; H. HORVÁTH: *The Tiger's Heart.* New York, 1970; E. PROSSER: *Hamlet and Revenge.* Stanford, 1971, 304; R. ORNSTEIN: *The Moral Vision of Jacobean Tragedy.* Wisconsin, 1965; V. PETRONELLA: *Hamlet's „To be or not to be" Soliloquy.* Studies in Philology, 1974; H. SKULSKY: *„I know my course": Hamlet's Confidence.* Publications of the Modern Language Association of America, 1974, 3; K. BROWN: *„Form and Cause Conjoin'd": „Hamlet" and Shakespeare's Workshop* és R. FOAKES: *The Art of Cruelty: Hamlet and Vindice.* In: *An Annual Survey of Shakespearean Study and Production.* Cambridge, 1973, 26.

Toulon, amely a válasz megadására hivatott. S a hős végül is a kérdésben foglaltak egyik síkjára valóban megkapja a feleletet. Arra, hogy a nagy emberek közé tartozik-e, akik — koncepciója szerint — mozgatják a történelmet, vagy pedig a tömegember kategóriába. Igaz, itt is marad egy bizonytalansági tényező, ami legalább olyan döntő, mint valamikor a tett elkövetése előtt az a kérdés, hogy a kísérlet valóban kísérlet-e, vagy pedig már maga a tett.

Az újkorban a történelemalakítás és emberi felelősség kérdései az egyén magára maradt felelősségvállalásában kibogozhatatlanok maradnak. Ugyanakkor maga a társadalmi helyzet tettre és kérdésfeltevésre egyszerre kényszerít. Ez a raszkolnyikovi „lenni vagy nem lenni" dilemma, belső bizonytalansági tényező a hamleti külsőhöz képest. (Ezt a bizonytalansági tényezőt majd abban a kérdésben exponálja Raszkolnyikov, hogy vajon Napóleon megölte volna-e az öregasszonyt, ha tegyük fel, neki sem lett volna Toulonja?)

Az individuum Shakespeare idejében is, pontosabban a shakespeare-i dráma történelmi idejében is mozgó közegben cselekszik, sőt maga is darabja ennek a történelemnek. De az egyén történelmi szerepvállalása itt még reális történelmi lehetőség, s annak a konkrét igazságnak a felismerésén alapszik, hogy a nagy, a kivételes egyéniség szerepe történelemformáló, s hogy ez a viszonyok struktúrájának jellegében gyökerezik. Ám éppen ezért az egyénre hárul a felelősség a formálandó történelem perspektivikus alakulásáért. S ez a cselekvő és gondolkodó ember számára olyan dilemma, amely előtt már Shakespeare hőse is megtorpan.

Itt tehát a kialakult drámai helyzet éppen azért billen át tragédiába, mert az adott történelmi szituációban Hamlet számára van lehetőség a történelemformálásra. Ha valóban Claudius „zökkentette ki az időt", akkor Hamlet „helyre tolhatja". A bizonyosság kérdése tehát Hamlet számára egyúttal a *történelemalakítás,* a lét „csinálhatóságának" a kérdése is. A teljes bizonyosság azért döntő fontosságú, mert Hamlet még nem tudja igazán, hogy csinálható-e így a történelem, vagy az idő helyretolásáról gondolkodni puszta álmodozás, lázálom. Az absztrakt igaznak látszót kell itt konkrét igazságértékű válasszá tenni.

A dilemma s a hamleti ingadozás is abból adódik, hogy a valóságra csak a gyakorlat kérdezhet rá megnyugtatóan már a reneszánsz ember módjára gondolkodó Hamlet szemében is. Arról van szó tehát, hogy lehet-e még történelmet csinálni tragédia árán, hogy lényegében alakítja-e a történelmet az egyéni hőstett. Annak a reális ellentmondásnak tragédiateremtő erejét, dialektikáját húzza alá ezzel Shakespeare (hiszen a dráma Claudius leleplezése után tragédiába fordul át), amely a cselekvő egyén törekvése és a történelem mint a cselekvések irányához képest a cselekvések összességének eredménye („más eredménye") között fennáll.

A sorsvállalásnak tehát mint az idő kizökkentéséhez vagy helyretolásához kikerülhetetlen, szükségszerű feltételnek Shakespeare is nagy szerepet szán. A *Hamlet*ban ugyanakkor — a *Bűn és bűnhődés* alaphelyzetétől eltérően — egyedül Hamlet kérdése-kísérlete irányul egyértelműen a valóságból kikényszerítendő feleletre. Shakespeare-nek ugyanakkor olyan típusú rákérdezés kell, amely még nem zárja le a rákérdezés-kísérlet tényével a kérdező-kísérletező ember sorsát, lényegi cselekvési lehetőségét. Éppen Hamlet kérdező-cselekvő-kísérletező mivolta tartja a cselekményt mindaddig a dráma szintjén, amíg ez a válasz meg nem érkezik, hogy aztán a drámában így visszafogott tragédiai tendenciát felszabadítsa és feltartóztathatatlanul elindítsa a tragikus kibontakozás felé.

A shakespeare-i tragédiakoncepcióban tehát Hamlet „ingadozása" korántsem jellemből, hanem inkább a feladat nagyságából és az ebből adódó történelmi felelősség felismeréséből következik. Mindaddig joggal drámai ezért a szituáció, amíg Hamlet szerepet játszik az igazság kiderítése érdekében, amíg tehát e történelmi erők a hamleti szerepjátszást el nem viszik a tetőpontig, ahol már nem is Hamlet játssza a szerepet, hanem maguk a szerepjátszás legelhivatottabb mesterei, a színészek, az igazi „szerepjátszók", miközben Hamlet már „csak" rendező és néző. Shakespeare poétikai ötlete s az azt indokló költői gondolat világos: bármily tökélyre emeli is Hamlet a maga szerepjátszását, az őrület imitálását, az legfeljebb megóvja attól, hogy el kelljen árulnia tervét, ám amíg inkognitóban marad, igazában nem tud úgy *rákérdezni,* hogy ő, a reneszánsz ember azt valóságos rákérdezésnek, jól sikerült „kísérletnek" — s eredményét a pro és kontra érvek között döntőnek — fogadja el. A lehetőségek nem ismétlődnek, viszont egy hibás cselekvés megszüntetné Hamlet fölényét, s ez az a dilemma, amelynek feloldására Hamlet mindaddig képtelen, amíg a művészet segítségére nem siet. A művészet ugyan csak fiktíve hozza vissza Claudius tettét, de olyan eszközökkel, amelyek nyomán ez a művészien „megítélt" tett a valóságos átélés intenzitását hívja életre. Mert ami a színpadon megelevenedik, azon Claudius végig kívül maradhatna; szimpátiáját és antipátiáját egzisztenciaféltés nélkül nyilváníthatja ki ugyan mint appercipiáló, de azáltal, hogy mint esztétikai átélő egyszerre két világra lát rá — a lejátszottra és mint néző a nézőtérre magával hozott saját világára —, a valóságos élménytől (beleéléstől) nem tudja magát függetleníteni, s így nem tudja magát nem leleplezni. A színészek jelenetével való rákérdezés Hamlet kísérlete, próbája, tulajdonképpen a feltételezett megtörténtnek az eljátszása, s ezáltal ugyanakkor kísérlet marad és nem tett, holott — a művészetnek hála — eredményességében a valóságra kérdezés tényét meríti ki, tehát ebből a szempontból csakugyan olyan, mintha tett és nem próba lenne. Így Hamlet megbizonyosodhat az addig csak „vélt" igazságról, Horatio pedig mintegy ellenőrizheti azt, hiszen azért is hívja meg őt Hamlet tanúként, nehogy „fixa ideájának" hatása alatt szubjektíven értékelje vagy félremagyarázza Claudius reakcióját a lejátszottakra.

Ugyanakkor azonban Claudius is megkapja a teljes, az óhajtott választ, sejtésére a bizonyosságot. Már a Hamlet—Ophelia találkozást is azért rendezte meg, hogy belelásson az őrültséget színlelő Hamlet hátsó gondolataiba, hogy megbizonyosodjon sejtéséről: rájött-e Hamlet a történtekre. Ellenlépéseket tervezne-e, s azért színlelné az őrültséget? Amit azonban Claudius feltételez, az még ekkor Hamletnél is csak újra meg újra fölsejlő, de fel nem tárulkozó, eljövendő bizonyosság, tehát a külső szemlélő — Claudius — számára kifürkészhetetlen; a hamleti szerepjátszás valóban a legfinomabb hangszer, amelyen nemhogy Rosencrantz és Guildenstern, de még Claudius sem tud játszani. Az egérfogót tehát Claudius túl korán állította fel. Viszont Claudiusra is áll az, ami Hamletre: az egyén történelemre kérdezése a kérdezőtől is megkéri a felelet árát. Claudius a királyfiéhoz nagyon is hasonló szituációba kerül az előadás után: az „á"-t mondó embernek „b"-t is kell mondania. Ha megölte a királyt, most neki kell lásson a soron következő gyilkosságnak is: immár Hamletet kell eltennie láb alól, aki — most már világos Claudius előtt — látja a történteket, tehát hatalmára tör.

Claudiusban fel sem merül a kétség magát a soron következő tett szükségességét, tehát Hamlet meggyilkolásának elkerülhetetlenségét illetően. Csak a kivitelezés titokban tartása kényszeríti majd az elveszített szerep helyett egy újabb szerepjátszásba. Mert ott,

ahol titokban tartandó a cselekvés, ahol leplezett vagy nyilvánosságra nem hozható szándék munkál, ott elkerülhetetlen a szerepjátszás magatartása.

És valóban, Claudius már a színészek előadásának kezdeti pontján – a felismeréskor – belekényszerül ebbe az újabb szerepjátszásba. Ameddig leplezni tudja indulatait, amíg elrejti átélését, addig tart a régi szerep. Amikor a szerepjátszással járó előnyösebb lehetőség a bosszú végrehajtására már elveszett, Hamlet nyíltan kényszerül cselekedni, ennek minden, számára ugyan negatív, az ügy szempontjából azonban pozitív következményével. Mostantól Hamlet lép nyílt színre, Claudius pedig újabb szerepet vállal. Amikor Claudiust templomi imája közben Hamlet mégsem öli meg, már nem a tétovázás vagy a fontolgatás munkál benne, hanem tudatos végiggondoltság. Amikor anyjának feltár egyféle kiút-alternatívát, és felajánlja szövetségét a kizökkent idő helyretolására, már nem tetteti magát, nem játssza az őrültet, hanem cselekszik: ám Claudius helyett véletlenül Poloniust öli meg. Claudius most újra, mint Hamlet apja meggyilkolásakor, titkon kényszerül cselekedni, holott Hamlet nyíltan tör életére.

Fordított a szituáció következménye is. Claudius kénytelen vállalni a szerepjátszással járó titoktartást is, s ez számára csak látszólag előnyös; valójában egyfajta elszigeteltség ez, s – az ugyanolyan elszánt ellenfél hasonló társadalmi potenciája miatt – igen hátrányos. Claudius például még Gertrúdnak sem mondhatja el annak a levélnek a tartalmát, amelyet Hamlet kísérőjével Angliába küld, s a mérgezett kard, illetve a mérgezett kupa előkészítése is a végső jelenetben körültekintő gonddal, Gertrúd kijátszásával történik. Claudius a titoktartás kényszere miatt nem akadályozhatja meg őt a Hamletnek szánt mérgezett ital kiivásában sem. Éppen ezáltal alakul ki a bosszú szituációja helyett a tragédiáé. A tragikus szituáció Hamlet számára éppen az, hogy a véletlen nem zökkentheti ki a történelmet, mint ahogy helyre sem tolhatja, hanem csakis az egyéniség, a hatalmi pozícióban levő nagy egyéniség, de elszántság és hősiesség, harc és tudatosság nélkül még a nagy ember, nagy egyéniség sem. Miközben a harc többek között nemcsak azt teszi nyilvánvalóvá, hogy ki milyen irányban mozgatja, zökkenti ki vagy tolja helyre ezt a történelmet, hanem azt is, hogy a történelemformálás ára mindig a történelemért felelős egyén élete. Ennyiben a tragédia végig tragédia marad, azaz nem annyira a dráma zárul tragikusan, mint inkább a dráma szolgálja a tragikus kimenetelt.

Vigotszkij álláspontja tehát – mint látjuk – ezen a ponton is nagyon kérdéses. A véletlen a shakespeare-i koncepcióban csak arra vonatkozik, hogy mikor alakul ki ismét Hamlet számára az idő helyretolásához egy újabb szituáció, s hogy milyen lesz az. De arról szó sincs, hogy Hamlet már csak egy véletlen folytán hajtaná majd végre a bosszút, vagy hogy már nem is a bosszút hajtja végre, hanem véletlenül öl.

A *Hamlet*ben senkinek sem sikerülhet rákérdezni a valóságra anélkül, hogy egyben le ne zárulna mindjárt az eredeti cselekvési lehetőség. Claudiusnak sem sikerül a dráma szintjére visszaterelnie a fenyegető tragédiát, mert szerepjátszásából egy pillanatra sem nyílhat kitekintés, bizonyosság a valóság váratlan fordulatait illetően. Sorsvállalás és történelmi felelősség együtt tudja csak a dráma szintjén tartani a lényegi valóságra kérdezést. Claudiust és Hamletet leszámítva mindegyik szereplő a sors, az elhibázott cselekvés, az elhibázott választás, a manipulált személyiség példája. Ezek a sorsok nem jelentenek hordozójuk részéről rákérdezést a világra, legfeljebb a másik szubjektum – így Hamlet – számára segítik azt. Laertes és Ophelia is csak akkor lehetne kivétel, ha alakítójává lenne a világnak és nem eszközévé, áldozatává. Ophelia őrülete s Leartes utolsó vallomása bizo-

nyítja elhibázott választásukat. A le nem zárulás alternatívájának azért kell fennmaradnia tehát, hogy a valóságról gyűjtött információk segítségével a lényegi cselekvést az idő visszatolására, a valóság lényegi megváltoztatására lehessen irányítani. A sors tragédiainak minősül: nem a világ berendezkedésére, hanem az emberi cselekvés, történelemalakítás lehetséges formájára mutat rá s a cselekvő személyek cselekvésminőségére, valóságalakításuk tendenciájára.

Éppen ez a hamleti tragédiai sorsmozzanat hiányzik a raszkolnyikovi valóságra kérdező tettből.

Raszkolnyikovot már akkor cselekvésre kényszeríti helyzete, amikor még csak elképzelése van a cselekvésről és a világról, amikor még korántsem bizonyos igazában. Látszólag ugyanúgy a véletlen juttatja a tettig, mint Hamletet. Csakhogy Hamlet akkor kényszerült a tettre, amikor már nemcsak igazáról győződött meg, tehát amikor már nemcsak megkapta a feleletet a valóságnak feltett kérdésre, hanem amikor már olyan helyzetbe került, amelyben, ha nem tudná megfeszíteni természete és intellektusa minden erejét, a reá — és csak őreá — hárult történelmi felelősséget is eljátszaná, elszalasztaná. Hiszen Fortinbras terveiről Hamlet mit sem tud — mint ahogy a közönség sem — egészen a dráma végéig. Ám másrészről ez a kényszerszituáció Hamletet segíti is abban, hogy teljes, lényegi erejét valóban összeszedje és a vállalt történelmi cselekvést teljesítse.

A raszkolnyikovi helyzet kényszere ennek éppen az ellenkezője. Tett és kísérlet ugyanis összefonódott, tehát bizonyosság és következmény egyszerre, együttesen fog jelentkezni. Raszkolnyikov helyzetét Dosztojevszkij — hűen a XIX. század egyéniség és történelem viszonyának reális mozgástörvényéhez — úgy alakítja, hogy hőse cselekedni kényszerüljön, még mielőtt a cselekvés jogosságát intellektuálisan ellenőrízhetné. A további cselekvés — tehát a kísérletnek kísérletté minősítése egy eljövendő tett érdekében — éppen emiatt lehetetlen. Hamletétől eltérően ez a „kísérlet-próba" ahelyett, hogy felszabadította volna az embert mint cselekvőt, szerepjátszásra kényszeríti. Aki szerepet játszik, az ugyan rékérdezhet a valóságra, de a válasz esetleges, győzelme pedig viszonvítatlan marad.

A szerepjátszásra kényszerülés hátránya ugyanis rögtön jelentkezik abban, hogy a kísérlet és a tett most még kevésbé választható szét, mint a gyilkosság elkövetése előtt. Először is, mert Liza meggyilkolása még a szerepjátszó szemében is túl nagy ár egy kísérlet titokban tartásáért, s még inkább azzá válik akkor, amikor a titoktartás szerepének jelentősége csökken. Ez váltja ki sok esetben Raszkolnyikovból azt a sokszor leküzdhetetlen közlésvágyat, ami már-már az önfeladással egyenlő. A továbbiakban pedig abban, hogy a szerepjátszás a „próba-tett" megtagadására is ki kell hogy terjedjen, s így a „kísérlet-cselekvés" etikai kiindulópontjának „ártatlansága" sem védhető meg. Julien Sorel szerepjátszásának is itt van a buktatója: pusztul a jó, ha a rosszat kell is játszania, hogy célját elérje. Csakhogy célja sem az idő helyrezökkenését szolgálja, s ezért maga a Rossz, a játék szerepből valóságba fordul, s ez egy ponton hátrányos helyzetbe hozza a szerepjátszót, sőt leleplezi őt, és nem remélhet ellenszolgáltatást ezért a kiszolgáltatottságért.

Ez a történelmileg hátrányos pozíció fontos mozzanat a raszkolnyikovi szerepjátszásban. S a szituáció paradoxona, hogy neki is éppen Porfirijjal, egy vizsgálóbíróval szemben kell ezt a szerepet játszania, aki különben a „kizökkent idő" védelmét élvezi s maga is azt védi. De hiába nagyobb a cél is, mint Sorelé volt a *Vörös és fekete*ben vagy mint Lucien Rubempréé *Az elveszett illúziók*ban — s a végigvitel is hiába következetesebb.

Raszkolnyikov fél éve megírt és két hónapja megjelent cikke egy általa már túlhaladott elmélet, s ezért a regényen kívülre, a regény előtti időbe kerül. Egy meghatározott szituációban a tett után történő beemelésének regényi funkciója éppen az, hogy a tett után a hős a cikkben kifejtett tételeket — mintegy szerzőileg — megkérdőjelezze. A Porfirij által oly gondosan lezárt lehetőségek ellenére is koncepciójának meghaladása miatt nyer Raszkolnyikov mindannyiszor egérutat. Porfirij, aki úgy kérdezhet rá a raszkolnyikovi „tételekre", hogy feltételezésének valóságos bizonytalansági tényezői is feltárulnak, Raszkolnyikovot éppen ezzel kényszeríti rá elméletének és új tapasztalati világfelfogásának állandó szembesítésére. Így tehát a felemás önvédelmi helyzetnek is megvan a maga negatívuma. Első látásra úgy tűnik — s ez Porfirij intellektuális horizontja is —, mintha nem ez a valóság késztette volna a hőst arra a maga végletes alternatíváival és dilemmáival, hogy cselekvést és kísérletet egybekapcsoljon. Az a látszat keletkezik, mintha a cikkben aposztrofált világkép, ideológia munkált volna „kísérlete", tehát igazi szándékai mögött, és nem a világgal való összeütközés és világmegismerés: mintha nem ugyanez a valóság kínálta volna fel Raszkolnyikovnak a „választást" a maga „mindenütt vér folyik" világhelyzetével, a maga „ha megteszed, akkor is szerencsétlen vagy, ha nem teszed meg, lehet, hogy még szerencsétlenebb" alternatívájával, a Marmeladov család katasztrófája, a Dunyát fenyegető házasság, a porfiriji, luzsini, szvidrigajlovi világ törvénye, a közállapotok és a korhangulat.

Porfirij és Raszkolnyikov párbajának az a szerepe, hogy egy meghatározott szemszögből minősítse a raszkolnyikovi kísérlet-tettet, hogy mint valami torz tükörben, az igazi motívumaitól megfosztott raszkolnyikovi tett az egyén és a társadalom viszonyára adott válaszként minősüljön az olvasó előtt.

Tulajdonképpen a raszkolnyikovi tett (Porfirij s az alakok többsége előtt) homályban marad; ami kiderül belőle, az nem bizonyíthatóan derül ki, tehát a szerepjátszás marad annak, ami volt, a tett meghatározhatatlanságának. Ám ez ugyanúgy nem óvja meg Raszkolnyikovot a külvilág minősítésétől, mint ahogy Hamletet vagy Claudiust sem, pedig ő is azért marad az utolsó pillanatig a szerepjátszás álarcában, hogy szándéka minősítését elsikkassza.

Hamlet szándéka is addig marad homályban, amíg bosszúra nem kényszerül a rátörő erő ellen. Miután felfedte szándékát, nyílt cselekvése Claudiust végig szerepjátszásra szorítja, mégpedig annak minden kényszerű következményével: a tragédiák visszafordíthatatlanságával. Hamlet a szerepjátszás miatt őszinte monológra és szerepjátszó dialógusra kényszerült, mint most Claudius vagy Raszkolnyikov a gyilkosság után.

Csakhogy Hamlet esetében az őt körülvevő szereplők sorsa még csak nem is torz tükre a lelkiállapotának vagy cselekvésének, inkább fordítva áll a dolog: Hamlet az a tiszta tükör, amelybe mindegyik szereplő kénytelen egyszer belenézni, s a maga életformáját, tetteit minősíteni. Ez történik Poloniussal is, aki annak idején oly magabiztosan látta el Laertest hosszú útjára apai tanácsokkal. Amikor arra vállalkozik, hogy az őrültnek titulált Hamlet gondolatait kifürkésszе, partnere szavai mögül kiérzi a bölcsességet, ami azonban egyben az ő életelvének igen kedvezőtlen minősítése is. Ophelia megértette, hogy apja és a király, kihasználva gyermeki jóságát, tulajdonképpen Hamlet gondolatainak „meglopására" akarta őt felhasználni (a templomi jelenetben), s Ophelia számára éppen az válik elviselhetetlenné, hogy ezzel egyben önmaga előtt is igazolta Hamlethez való méltatlanságát. Ophelia mint gyermek nem merte elítélni apja nyilván „erkölcstelen"

tetteit, de most — amikor Hamlet véletlen kardja ítél apja fölött – mint ember, aki méltatlan volt társához, önmagát is bűnösnek érzi, s ez az önvád feloldhatatlan: atyját is és önmagát is elvesztette. Laertes a halál előtt néz ebbe a tükörbe (amikor a királynő kiissza a kupát, s arról kiderül, hogy mérgezett volt) s egyszerre ő is meglátja Hamlet tisztaságát, s azt a különbséget, ami Hamlet atyjáért fogadott bosszúja, és az ő apa-bosszúja között fennáll, és ő lesz az egyetlen, aki vallomásával-figyelmeztetésével az utolsó percben mintegy visszaperli magának a történelmi szerepet.

Hamlet legfeljebb önmaga tükrébe nézhet, és ez kényszeríti rá az állandó monológ állapotát. Egyszer az utolsó felvonás előtt még kiléphetne ebből a „monologikus" állapotból, ez pedig az a pillanat, amikor Fortinbras katonáival találkozik. Csakhogy ezek katonák, ő meg királyfi; a kapott információk ismét csak a monológra adnak lehetőséget.

Más a helyzet Raszkolnyikov esetében. A monológ addig tart, amíg a gyilkosság meg nem szünteti egy sor életszinten ezt a monológlehetőséget és át nem emeli újra meg újra a dialógusba. A raszkolnyikovi szituációban a dialógusok egyben a hasonló sorsok dialógusai, a hasonló kísérletek valóságra kérdezései és a hasonló tettek, válaszok más szintű, más etikai indítékú és más szociális eredményű, de végül is közös, a főhősre is vonatkozó válaszai. Sorsoké és nem tragédiáké. Ezért ezek az idegen sorsok vagy cselekvések maguk is csak torz tükrei Raszkolnyikov tettének, Raszkolnyikov a maga világképét csak mások sorsának tudatosításából építheti dialogikusan, mert verbálisan az végigmondhatatlan, lépten-nyomon torzan fogalmazódna, de ugyanezért már a további dialógus is egy ponton mindig torznak bizonyul, s így a dráma lehetetlen. A játszott szerep nem vállalható tehát, de benne az idő felfeslik, megnyilatkozik, mert a kihívott, de le nem küzdött idő sorssal zárulást követel, egyaránt elsikkasztva a tragédiai lehetőséget s a drámai ütközést, ám kitárva az emberi sorsot, benne a világ rossz berendezettségét és a személyiség értékeinek elsikkadását, a közvetlen történelemformálás lehetetlenségét bizonyítva.

3.

Hamlet sorsa tragédiai tettéhez képest azért válik másodlagossá, mert a tett lehetősége már-már a történelem alakítása is: a sors egyszerre tragédia is, de a tragédia nem a hős sorsát poentírozza, hanem „a történelmi idő helyretolását", tehát a „nagy emberré" válás kulminációs folyamatát, annak történelmi, pszichológiai, etikai — a forma szintjén nem az elbeszélői epika, hanem a drámai epika — feltételei között.

A hős „kalandja" és „hőstette" csak a drámai szakaszban válik szét, az udvarba érkezett színészek játékáig bezárólag: ezért is nem tragédiai itt még a hamleti viselkedés, hanem csak „szerepjátszói". A tragédiai szakaszban viszont kaland és hőstett egybeforr, mégpedig úgy, hogy a hőstettre való készülés határoz meg minden egyes kalandot. Nem a hős „kalandozik" el, nem ő „választ", mint a drámai részben: etikumának mélységét kell megmutatnia, bizonyítania, s ezzel szembesítenie környezetét, hogy a tragédia valóban ne csak sorsa maradjon, hanem tragikus tette is — az időt visszazökkentő tette.

Dosztojevszkij Hamletja — Raszkolnyikov — más, új helyzetbe kerül: kénytelen összekötni a kísérletet és a tettet, a kalandot és az erkölcsi próbát. Az új kor nem ad lehetőséget különválasztásra, még a szerepjátszás szintjén sem. Sőt éppen amikor „szerepet játszik", Macbeth-hez—Claudiushoz kerül közelebb, bármennyire hamleti indíttatású

is ez a „szerepjátszás". Neki már az a történelmi pillanat sem adatott meg, amelyben majd Tolsztoj hősei, ha nem is „nagy emberré", de rendkívüli emberré lehetnek.

Átmeneti állapot ez rendi és polgári világ között, „békés" világ, amelyben a nemesi intelligencia törekvései sorra elsikkadnak. Csackij kora óta még mindig csak a fölöslegessé válás érzete a döntő (hogy a hősök keresőkké váljanak, ahhoz történelmi feltétel kell).

No és a nem nemesi, a korai polgári, a „raznocsinyec" egyéniségek? Balzacnál és Stendhalnál a hős elindult történelmi naggyá válásának útján, s az derül ki — mindkét író regényében —, hogy az egyéniség társadalmi kalandja nem vezet „nagy emberré", „Napóleonná" váláshoz. Ellenkezőleg: Sorel szerepjátszása, hogy játssza a rosszat, miközben „jó", azzal végződik, hogy „rosszá" válik, illetve elbukik. A szerepjátszó mindig hátrányos helyzetben van, ha ezt a szerepjátszást egybe kell kötnie a tettel. Ez a helyzet Lucien de Rubemprével is. Sőt még inkább, mint Sorelnél. A francia helyzet, a polgári rend győzelme, a prózai viszonyok csakis ellentmondásosan teszik az egyént „nagy emberré". A hős vagy megtartja erkölcsi fölényét, és akkor pusztulni kénytelen, mert emberi teljesség nem fejlődhet ki a polgári rend viszonyai között, nem lévén alkalmas a polgári rend egyéniség-kibontására, vagy előre tör, és akkor erkölcs nélküli egyéniség lesz. A karrier lehetősége tehát egyenlő az egyén poézisének feladásával.

Egyéniség-kibontás és karrier azért nem fonódhat egybe, mert az egyéniség — erkölcsi erőfeszítés is: a történelem nem „helyre zökken" az erkölcs nélküli egyéniség tevékenységével, hanem előkészül egy újabb kizökkenésre. Ez a Sorel-, a Rastignac- és Lucien-féle karrier-erőfeszítés példája Hamletével szemben. Itt a regényi és nem a tragédiai sors az, ami az emberi lét alapjait építi. Nem a „nagy ember" csinálja a történelmet, mert nincs lehetőség nagy emberré válni.

Dosztojevszkij hőse még nem prózai — balzaci — és már nem autoritárius — shakespeare-i — létviszonyok között él és követeli magának történelmi szerepét. Szituációjában elválaszthatatlan az egyéniség világmegismerésének és tettének, történelmi cselekvésének szakasza. A még nem polgári és már nem rendi (különösen nem autoritárius) világ éppen a plebejus intelligenciát sarkallja egyszerre hamleti, rastignaci, soreli, lucieni világmegismerésre, tettre: az erkölcsi problémát és a nagy emberré válás problémáját — éppen mert átmenetiek — az orosz viszonyok egyszerre vetik fel az egyén számára, tehát az embert nemcsak kényszerítik válni valamivé, de még fenntartják számára a választás illúzióját is. Emiatt történik, hogy Dosztojevszkij hősei mindig maguk felelnek a választásért, amikor pedig helyzetük már-már fölmentené őket a felelősség alól. S ezért választják mindig egyszerre a hamleti felelősséget és a soreli szerepjátszást, ellenállást: nemcsak a világért, de magukért is küzdenek. Nem tudnak csak „kereső" vagy csak „fölösleges" vagy csak „tevékeny" hősök lenni. Helyzetük társadalmi felelősségvállalásra kényszeríti őket, de ugyanez a helyzet kényszeríti őket társadalmi feltörekvésre is, mert hőssé válásuk „nagy emberré" válást kíván tőlük. S mivel megfelelő történelmi helyzet híján nagy emberré nem válhatnak, csakis vereséget szenvedhetnek a valósággal szemben. Ez a hátrányuk a hamleti hős helyzetéhez képest. Az időinverzió — a tragédiát feloldó dráma — itt ugyanúgy a valóságot megfejteni elindult költői gondolatsor formája, mint a *Hamlet*ben az idő egysége, kronológiája, egymásutánisága. Emitt dráma kezdődik a tragikai ütközet után, amott a drámai igazságok ütközése és konfrontálódása tragédiába fordul. Ám amott is, itt is végül a dráma minősül igazi valóságra kérdezésnek, csakhogy ezt a rákérdezést a *Bűn és bűnhődés*ben meg kell hogy előzze az a hétköznapi tragikai

tett, amelyről a hős mégiscsak úgy hiszi: ez az igazi rákérdezés; a *Hamlet*ben pedig a dráma mint valóságos rákérdezés a valóságot megváltoztató tragikai tettet előzi meg. Ezért a hamleti tragédia és dráma egymást váltásában a kérdés is valóságos, és a világ megváltoztatása is, míg itt, a *Bűn és bűnhődés*ben a tragédia sem lehetett az idő helyretolásának eszköze, s a kérdezés — bármilyen drámai is —, nem zárulhatott válasszal. Az epilógus éppen ezért belső szükségletből odázza el a kérdés lezárását, hiszen a kérdés csakis nyitva maradhat. Felelet rá nincs.

Raszkolnyikov tett utáni tudatkalandja mintegy vissza akarja csempészni a tett tényébe azt, ami onnan a realizálódás közben majdnem kiszorult: a valóságra kérdezést. Harc ez, az intellektus ugyanolyan erőfeszítést kívánó kalandja, a kérdésre adott válaszok ugyanolyan szélsőséges kilengésével párosulva, mint Hamletnél a „Lenni vagy nem lenni" dilemmában volt (tehát a drámában a tragédiába fordulásig). Még a „pusztulni jobb" vagy „kilépni a szituációból" alternatíva is ugyanúgy merül itt fel Raszkolnyikov számára, mint ott Hamlet számára. S ugyanolyan lehetetlen ez a kilépés, ez a meghalni itt is, mint ott. Szemben Szvidrigajlovval a *Bűn és bűnhődés*ben vagy Sztavroginnal az *Ördögök*ben, Szmergyakovval *A Karamazov testvérek*ben — akik számára egy bizonyos pillanatban aktuális lehet az ilyen megoldás, mert hozzátartozik szellemi arculatuk lényegéhez és regényi valóságviszonyuk sorslogikájához —, Raszkolnyikov, Miskin és Ivan Karamazov szellemi törekvése és regényi sorsa egyaránt távol marad az ilyen megoldástól: és távol kell hogy maradjon még akkor is, ha egyszer-egyszer ők is átélnek olyan szituációkat, amelyekben egy ilyen kiút látszik felkínálkozó megoldásnak.

A regényben nemcsak Raszkolnyikov, de a többi szereplő sem tudja különválasztani a valóságra kérdezést a lényegi cselekvéstől. Az ő dilemmájuk ez a szétválaszthatatlanság: a helyes cselekvés gyakorlatilag csak az emberi sors próbája, megismerése után lehetséges. Ugyanakkor az emberi sors minden esetben lezárja a cselekvő ember lehetőségét, végleg megszakítja a világgal való lényegi viszonyát.

Raszkolnyikov aggályosan szembeállítja és elválasztja a maga kísérletét és döntését Szvidrigajlovétól, Dunyáétól, Szonyáétól, pedig nemcsak ő a „kiválasztott", hanem a többiek, a „tömeg-ember" is érzékeli „az idő kizökkentségét"; ők elmélet nélkül is áthágják azt a normát, melynek felborítására Raszkolnyikov még alig fél éve, emlékezetes cikkében csak a kiválasztottakat tartotta képesnek. Ez a tapasztalat jelenti az első túllépést a cikkben kifejtett absztrakt elméleti „nagy emberek joga — tömegek eszköz volta" tételen. Porfirij Raszkolnyikovval folytatott vitájában azért marad alul, mert ezt az új raszkolnyikovi tapasztalatot már nem fejtheti meg a regényi cselekvéssort megelőző időben született cikkből. Az ilyen társadalmi gyakorlatból eredő tapasztalati világmegközelítés Porfirij számára már megfejthetetlen. Porfirij és Luzsin ugyanis az idő „kizökkentségét", nem kizökkentségként, hanem örök emberi normaként konstatálja, s ebből mindkettő levonja a maga számára szükséges és előnyös egzisztenciális következtetéseket. Luzsin is, Porfirij is társadalmi lényegüket tekintve áll szemben azokkal, akik emberi lényüket nem tudják hozzáidomítani ehhez a „világrendnek" nyilvánított társadalmi rendhez.

Hamlet egyedül ismerte fel az idő kizökkentségét, a XIX. század embere már társadalmi méretekben érzékeli ezt a kizökkent időt. S ez nemcsak az „egyetlen én" elhivatottsága ellen bizonyíték, hanem egyben valami olyasmi mellett is, aminek még csak a negatív következményeire utal Dosztojevszkij az *Ördögök*ben, a pozitív utalás majd a *Karamazovok* második részében következnék Aljosa alakjának

perspektivikus felvázolása szerint, amely már csak terv marad. De a kérdésfeltevést illetően Dosztojevszkij ebben is a legmélyebb kortársaihoz képest. A társadalmi berendezkedés individuumellenességét, emberellenességét a *Bűn és bűnhődés*től kezdve további regényeiben is szinte mindegyik réteggel egyszerre élteti át, érzékelteti. Dosztojevszkij nem juthat el odáig, hogy ennek a berendezkedésnek a „lázító" mivoltához keresse valahol magát a kibontakozást is, de azt látja, hogy a keresés elkerülhetetlen.

Amíg Hamletnél a dráma azért fordulhatott át tragédiába, mert a vállalkozó egyéniség drámai szituációban megfigyelhette és tragédiája árán visszazökkenthette a kizökkent világot, a tizenkilencedik század elidegenítő körülményei a magányos egyén szintjén ezt már lehetetlenné teszik. A sorsok polifonikussága és a sorsok egybefuttatása mint a regény sajátos tipológiai gondolkodásformája ezt az új világállapotot hivatott megragadni és tükrözni. Ebben a tekintetben maga a dosztojevszkiji regényforma is ilyen világállapot felismerésének tükrözése, modellje. Raszkolnyikov drámája éppen ezért nem fordulhat át tragédiába, regény kell hogy maradjon mindvégig; pontosabban a raszkolnyikovi sorsban ambivalensen ugyan elválaszthatatlanul együtt él a regény és a tragédia, de csak a sors teljesülhet be. Katarzis lehetetlen, csak a világot ismertük meg, nem pedig annak alakítási módját. De éppen emiatt regény a regény. Az egyén akkor kényszerül vissza önmagába, ha egyedül vállalja a cselekvést, ha vállalkozását történelmi tettnek minősíti, mint Hamlet, vagy ha nem veszi észre „próbájáról", hogy az sorserejű tett, mint Raszkolnyikov. Ezért idegenítheti és magánosíthatja el a tett Raszkolnyikovot, míg Hamletet csak tett-elodázó drámai helyzetbe kényszeríti. A tett Hamletet éppen hogy ember mivoltába zökkenti vissza a történelem alakításának tragédiája árán.

Hamlet magányossága nem akkor szűnik meg, amikor Horatióval szövetkezik az idő helyretolására, hanem amikor a szerepjátszás már szükségtelen, amikor tehát drámai harca tragikussá válik, hiszen a tragikus szükségszerűség vállalása egyet jelent a „titkok titkának" a felfedésével, nyílttá nyilvánításával. Az vált itt nyilvánvalóvá, hogy az idő valóban kizökkent, és hogy annak helyretolása valóban csak Hamlet feladata lehet, s hogy valóban visszatolható az egyén felelős tevékenységével. A raszkolnyikovi monológ viszont bármennyire dialógus igényű is, mindig visszakényszerül a monologikus állapotba.

Dosztojevszkij hőseinél ugyanis végig elkerülhetetlen a titoktartás, a szerepjátszás, hiszen a drámai helyzetet nem feloldotta, hanem elmélyítette, felszámolhatatlanná tette a próba-tett. (Hasonló lesz a szituáció Arkagyij Dolgorukijjal *A kamasz*ban.) Raszkolnyikov tapasztalata azt mutatja, hogy ha más is kilépett az adott társadalmi időből, ha más is túllépett az emberi normán, ha más is fellázadt, akkor már a csak egyetlen énre épített lázadás nem is lehet történelemformáló. Az egyetlen énben kulmináló felelősségvállalás az egyén rossz „választásának" minősül. A „tett-próba" nem egyesíthette, csak elszigetelhette Raszkolnyikovot az emberektől, és az újbóli kötődés hozzájuk akkor történik majd, amikor ő maga elszakad e próba-tett koncepciótól. A tragédia elsikkadása itt nem annak „elsikkasztása", „nem vállalása" a hős részéről. Raszkolnyikov joggal védekezik Porfirij ilyen irányú gyanúsítása ellen, mivel Porfirij csak odáig jutott a tett megfejtésében, mintha Raszkolnyikov valóban az elmélet indíttatásából cselekedett volna, s így szerinte a lényeg az lenne, hogy erről az elméletről Raszkolnyikov lemondjon: minden egyéb járulékként szerepel a porfiriji Raszkolnyikov-portrében. Valójában a raszkolnyikovi elmélet abban a formában, ahogy az fél évvel a kísérlet előtt megfogalmazódott, már nem alapmozgató a raszkolnyikovi tettben — ezért mond majd le Raszkolnyikov olyan könnye-

dén az öregasszony meggyilkolása koncepciójának helyességéről is, „hibának" ismervén el azt. Mint ahogy ekkor már hibának tartja azt is, hogy Napóleonhoz és Mohamedhez hasonlította magát. De arról nem mond le, ami már nem elmélet, hanem a tettet közvetlenül megelőző s azt követő cselekvéssorának tapasztalata: hogy környezete sorsának erkölcsi felelősségét vállalta magára. Ezt a társadalmi felelősségvállalást még a regény utolsó lapjain sem ismeri el hibának. (Raszkolnyikov utolsó álma újra ezt a felelősségérzetet szólaltatja meg.)

Hamlet csakis bosszút állhatott Claudiuson, más mód az idő visszazökkentésére nem is volt. Raszkolnyikov is (mint Hamlet) abból merít, amit kora társadalma lehetőségként nyújt: ahol patakzik a vér, ott ő is a vérbosszúhoz nyúl. (A raszkolnyikovi romantikus anarchián túlmutató valóban forradalmi gondolat is csak abból meríthet majd, amit az adott társadalom módszerként produkál: erőszakkal szemben erőszakot, de nem az elszigetelt egyén erőszakát.)

4.

Hamlet még mielőtt feladhatná a szerepjátszás hátrányos helyzetét, kétfelé próbál belőle kitörni: az egyik út a monologikus állapotba való visszahúzódás, s ennek sajátos folytatását képezik áldialógusai Opheliával, Poloniusszal, Rosencrantzcal és Guildensternnel: a másik lehetőség szövetségest keresni Horatióban, Gertrudban és a színészekben — Horatióban és a színészek személyében meg is találja igazi szövetségeseit.

Raszkolnyikov is hamarosan megérti, hogy a szerepjátszás nemcsak hátrányos, de kibírhatatlan, részben mert állandó ingert vált ki, hogy feladja magát, s ami ennél is fontosabb, azért, mert szerepjátszása bénító, már-már beteg állapot, ahonnan sehová sem léphet előre, s főleg a megismerés, az újrakezdés felé nem. Ő is tájékozódik: feladja-e magát a rendőrségen, vagy Szonyának valljon-e be mindent. S mert úgy véli, túl nagy az ár, gyengesége rovására írja, hogy nem tudja tettét titokban tartani. Holott Szonyára éppen azért van szüksége, mert Szonya „megérti", hogy miért cselekedett így, hogy milyen állapotba került tette miatt, s végül csak ezt a „gyónást" követően történhet meg cselekedete értelmének vagy értelmetlenségének megállapítása, s ezzel a továbblépés.

A tisztázás reménye vezeti Raszkolnyikovot Szonyához, szorongását őáltala érzi valamelyest feloldhatónak, s részben Szonya reakciója dönti majd el benne, hogy a tett bűntett-e, vagy pedig kísérlet, önmaga próbája volt. Az igazi drámai dialógus Szonyával indul csak el, a többi szereplővel továbbra is monológban vagy áldialógusban marad Raszkolnyikov, nem a lényegről beszélget velük, illetve ez a lényeg metaforákba, monológokba szorul.

Hamlet eredeti tervétől eltérően nemcsak apja halálát megbosszulandó öl, mint Vigotszkij vélte — a bosszú köré új problémák rendeződnek, és maga az elégtétel egyre kevésbé központi cél a hamleti cselekvésben; inkább arról van szó, hogy az idő eme végletes kizökkentségének helyretolásában az apabosszú — mint személyes elem — Hamletet mintegy kiválasztotta a tettre. Hogy miért fontos ez, azt megvilágíthatja a laertesi apabosszú „cinkosságba" fordulása. Mivel Laertest csak a konvenció és a személyes elem mozgatja, manipulálhatóvá válik. Nincs visszonyítási alapja, értékmérője. S így az apabosszú elvezetheti — el is vezeti! — a jó elpusztításához, a „gyilkosság"-hoz.

A döntő kérdés éppen az, ami olyan világosan szétválasztja mondjuk Laertes és Hamlet tettét. Laertes a mérgezett hegyű tőrrel megsebzi — hite szerint „bosszúból" —

Hamletet, a bosszú konvencionális felfogása azonban nem menti föl az erkölcsi-etikai félresiklás felelőssége alól. Ez Hamletre nem áll: ő az idő visszatolását akarja, s feltartóztathatatlanul halad az ahhoz vezető egyetlen úton, amikor anyját hívja segítségül, s a kettejük megteremtendő szövetségét veszélyeztető hallgatózót — Poloniust — leszúrja. Opheliát szerelme Hamlethez, gyermeki hűsége apjához köti — s mert Hamlet ellen kihasználható és ki is használja Polonius és Claudius —, Hamlet nem óvhatja meg a feltartóztathatatlan összeroppanástól. Laertes a király kedvence — Hamlet meg kell hogy vívjon vele és le kell hogy szúrja, mielőtt a királyra kerülne a sor. A „gyilkosság", a „bosszú" valóban megszűnik gyilkosság, bosszú lenni — az idő visszazökkentése, feladatvégrehajtásának egy-egy állomása csupán. Vigotszkijnak annyiban igaza van, hogy az eredeti bosszú „valahogy elsikkad". Csakhogy éppen a „valahogy" révén az idő visszazökkentése tragédiai vállalássá magasztosul, a tett történelemmé válik.

Raszkolnyikovnak végig kell hallgatnia környezete, sőt önmaga vádját is, tettét minősítendő: gyilkosság, elméleti „gyilkosság"-próba, elhibázott tett, vállalhatatlan cselekvés, félreértés, beszámíthatatlan állapotban végrehajtott bűn volt-e, amit csinált. S a tett hol egyik, hogy másik arcával fordul felénk ebben a — pszichológiainak nevezett — „második" részben. Raszkolnyikov egész gyilkosság utáni küzdelme az önfeladás ellen éppen azáltal válik erkölcsileg igazolttá, jogossá, hogy a szándékok szintjén, sőt a szándékokat megindokló külső — társadalmi, ideológiai — tényezők szintjén a tett nem válik világossá az elkövetés puszta tényével. Raszkolnyikov pokoljárása addig tart, amíg fel nem adja magát, ám ha feladja magát — megszűnt a további rákérdezési lehetőség is. Raszkolnyikov tehát nemcsak azért mondja el Szonyának, hogy ő ölte meg az öregasszonyt, mert Szonya „megérti", mert Szonya nem ítéli el, hiszen ő is átlépte nemcsak a társadalmi-erkölcsi korlátokat, de az emberieket is. Raszkolnyikov inkább azért vall neki, mert a szerepjátszás helyzetében — amelybe a tett tagadásával került — nem közelíthetők meg a tett indokainak mélyebb rétegei. A Porfirijjal folytatott párbaj a „nem én vagyok a gyilkos", vagy „ha én volnék sem tudna rajtafogni", „én nem gyilkos vagyok, hanem bosszúálló" viselkedését produkálhatja csupán.

Minden lényegibb vita önfeladás lenne, mint ahogy az is: mihelyt Raszkolnyikov elfeledkezik a szerepjátszás attitűdjéről, a lényegi, tehát az ő számára is döntő válaszok kikényszerítéséről, az igazság kiderítéséről, abban a pillanatban a kárörvendő, a győzedelmeskedő Porfirijjal találja szemben magát. Egyedül a cikk az a téma, ahol szabadon védhetné elmélete igazát, de számára az már elvesztette aktualitását. Akkor még úgy állt a tétel: szabad ölni. Holott a gyilkosság előtt és után is az a döntő kérdés: szabad-e? ; szabad volt-e? Csak Szonya az a partner, aki az önfeladás előtt megteremti azt a szituációt Raszkolnyikov számára, amikor kiléphet a szerepjátszásból, és a dolgokra a legkülönbözőbb lehetséges oldalról közelítve adhatja meg a választ, vagy kérheti számon a választ partnerétől. Ám kiderül: minden lehetséges verbális válasz hamis.

Szvidrigajlov is kész létrehozni ezt a szerepjátszástól mentes szituációt Raszkolnyikovval folytatott dialógusában. Csakhogy az ár túl nagy: kettejük tette végső értelmének azonosítása: tehát a további rákérdezés egyféle lezárásra tett ajánlat, s Raszkolnyikov éppen azért nem tudja elfogadni (mint ahogy Porfirij ajánlata elfogadásának is ilyen, a kérdés egyféle lezárása, megválaszolása, a továbbkérdezés kizárása lenne az ára). Ez is egyféle felelet lenne, csakhogy, mivel a tett nem vezethető vissza egyetlen indokra, a lezárás, a „mi volt hát az a tett" kérdésre adott válasz sem lehet egysíkú, a regény második

része rá a többszólamú felelet, „lezárás", s majd mindegyik megismétlődik a Szonyával folytatott beszélgetésekben is. Raszkolnyikov csak őfelé nyit olyan kaput, amelyen mindig őszintén, szerepjátszás nélkül, fenntartás nélkül léphet be. Igaz, ennek is megfizeti az árát: éppen Szonya az, aki végül is rákényszeríti, hogy Raszkolnyikov feladja magát, még mielőtt igazában megkaphatná önnön dilemmájára a választ. Ez az oka annak is, hogy a raszkolnyikovi kérdés nem zárul le és nem is zárulhat le a raszkolnyikovi sorssal, hiszen szélesebb annál, s így joggal gyűrűzik tovább mint a raszkolnyikovi szólam befejezethetetlensége az epilógusban (ahogy annak idején Anyegin és Tatyána találkozása sem zárhatta le a kettőjük sorsában felvetett kérdés filozófiai vonatkozásait, legfeljebb elindíthatta azt a regényi vonulatot, amelyben oly sok Anyegin és Tatyána rendez-vous-jának és szétválásának lehetünk tanúi az orosz regényben). Azt azonban megkapjuk válaszként, hogy ebben a sorszárásban a raszkolnyikovi tett porfiriji, luzsini, dunyai, szvidrigajlovi, sőt a szonyai koncepció szerinti értelmezése is egyoldalúnak bizonyult.

A kérdés az alakok szintjén és az alakok tudathorizontjának szintjén a dosztojevszkiji regénykoncepcióban valóban megoldhatatlan, hisz az a XIX. század központi és döntő kérdése: hogyan lehet szétválasztani a fetisisztikusan egybefonódott egyetemes emberi és társadalmi etikát a személyiséget és társadalmat alakító cselekvésben; hogyan lehet úgy vállalni a történelemformálást, hogy a cselekvés lényegi változást hozzon, a társadalmi együttélés antagonizmusainak megszüntetését eredményezze, s hogy vajon ez miért megoldhatatlan az egyén mégoly hősies és mégoly odaadó cselekvésével?

Raszkolnyikov tehát éppen abban kell hogy bizonytalan legyen, amiben Hamlet nem kételkedhetett, hogy tudniillik vajon ő született-e arra, hogy az időt helyretolja. Hogy annak a bizonyos napóleoni Toulonnak találta-e meg a megfelelelőjét, arra vonatkozólag majd elég nagy kört írnak le a továbbiakban a töprengő-önmarcangoló főhős válaszai. Az azonban minden kétséget kizáróan bebizonyosodik, hogy nem lehet és nem szabad a valóságra kérdezni azon az áron, ahogy Raszkolnyikov gondolta. Nemcsak azért, mert a nagyság, az emberi nagyság mindig egy cselekvési folyamat eredménye, a priori nem létezik. Azért sem, mert a naggyá válás nem pszichológiai kérdés, hanem társadalmi történelmi összefüggés. Dosztojevszkij majd logikailag is megfogalmazza: az egyén intellektuális és etikai erőfeszítéseinek hosszú sorozata kell ahhoz, hogy valóságra kérdezésünk ne önös kíváncsiságból, hanem valóságformáló felelősségből, igényből fakadjék.

Raszkolnyikov ugyanúgy bizonytalan marad a gyilkosság után a maga hovátartozását illetően, mint volt a rákérdező tett elkövetése előtt. A „még hallani fogtok rólam" éppen a kátorgára menet, tehát a Porfirijjal folytatott párbaj feladása után hangzik el. Ugyanakkor az már világos Raszkolnyikov előtt, hogy az „erkölcsi kompromisszum" és a „nagyság" nem feltétlenül függ össze ontológiailag, legfeljebb történelmileg.

Raszkolnyikov Napóleonból való „kiábrándulásában" benne van már az a mozzanat, amit a *Háború és béke* két központi alakja, Bolkonszkij és Bezuhov él majd át. Igaz, Tolsztoj koncepciójában nem talál ilyen széles és mély medret a társadalmi forrású kérdéseknek az az árama, amely jellemző mindegyik Dosztojevszkij-regényre. Bármennyire filozófiai és pszichológiai is a raszkolnyikovi kérdés, itt a kérdezőt társadalmi helyzete nem engedi, hogy „érdek nélkül" tegye azt fel; nemcsak a valóságra kérdezés indoklása, maga a rákérdezés sem filozófiai vagy pszichológiai, hanem egzisztenciális.

Másrészről, mint tett, ez a Toulon nem bizonyult alkalmasnak a valóságra kérdezésre (ez a „cselekvő" Raszkolnyikov zsákutcába futását jelzi), mert mint cselekvés is csak

úgy lehetne választ kikényszerítő a tett, ha ez lenne a kor cselekvésszintje, ha tehát a tevő egyén egymaga zökkenthetné ki a történelmet és tolhatná az időt vissza, ha tehát mondjuk nem Puskinnak, hanem III. Napóleonnak lett volna igaza a történelem menetét meghatározó erőket illetően — ha Dosztojevszkij nem Puskinnak, hanem III. Napóleonnak adna igazat. Viszont Dosztojevszkij itt ugyanúgy teszi fel a kérdést, mint Tolsztoj néhány évvel utána a *Háború és béké*ben: mi a történelemalakítás, a „történelemcsinálás" tárgyi feltétele, mi tehát az egyén szerepe, s hogyan választódik ki, vagy hogyan bukik el az egyéniség e történelmi szereppel való találkozáskor?

Bolkonszkij ebben a vonatkozásban ugyanúgy „hibás" köröket ír le a „nagyemberség" csúcsaira felérés érdekében, s ugyanúgy belebukik, mint Raszkolnyikov. Ott a történelmi helyzet s a nemesi élet „eposzi" korszaka ugyan alkalmasabb a kérdés pozitívabb kifuttatásának érzékeltetésére, ábrázolására, ám emiatt — Dosztojevszkijnél — maga a kérdés kap mélyebb megvilágítást. Ebből a szempontból Dosztojevszkij Tolsztojhoz képest kevésbé „az orosz" lelkületet fejezi csak ki — inkább Shakespeare-hez hasonlóan a kor lelkületét, gondolkodását, történelem és ember, a történelem mozgása és az egyéni cselekvés összefüggésében.

Mindkét író regényében érzékeljük azonban a nyugat-európaitól eltérő kérdésfelvetést. A kérdés tulajdonképpen már a puskini regényekben is másként vetődött fel, mint Balzac feltörekvő figurái esetében. Tolsztoj és különösképpen Dosztojevszkij hősei sem úgy tekintenek önmagukra, mint akik pusztán az adott viszonyok között a karrier befutásának lehetőségét keresik. S az író sem olyannak állítja be az orosz helyzetet, mint ahol a karrier befutásának lehetősége egyszerre minősítene társadalmi berendezkedést és egyéniséget, mint Stendhal és Balzac regényeiben. Tolsztoj és Dosztojevszkij hősei ebben a karrierkeresésben mindig valami többletet hordoznak, és ez a többlet maga a korra kérdezés: az, ami a megrajzolt alakot és íróját egyaránt izgatja, bár ebben az alakok és írójuk között — akár Dosztojevszkijről, akár Tolsztojról van szó — igen nagy a különbség. A kor központi kérdése az, hogyan van berendezve a társadalom, úgy-e, hogy az egyén kibontakoztathassa történelemformáló erejét, vagy pedig úgy, hogy ez a cselekedni akarás valami miatt elbukjon. Az alakok regényi sorsuk végén vetik fel ezt a kérdést — írójuk, megalkotójuk a regény elindításakor.

Tosztoj *Háború és béké*je Pierre Bezuhov és Nyikolaj Rosztov beszélgetésével zárul; beszélgetés közben Pierre utal a dekabrista szervezkedésre, tehát egyféle kollektív kiútra Oroszország sorskérdését illetően. A történelem formálásának kérdését Tolsztoj ezzel kollektív kérdéssé nyilvánítja. De Levin vagy Nyehljudov már olyan történelmi alternatívát keres, ahol a nemesi progressziót képviselő egyén, a nemesi reformer maga tolhatná vissza a kizökkent történelmi időt. Ezt a szándékot Tolsztoj, a regényíró ugyan megbuktatja, de Tolsztoj, az elbeszélő-doktrinér nagyjából együttérez, azonosul mindkettő illúziójával arra vonatkozólag, hogy a biblia *(Feltámadás)* vagy a patriarchális életmód *(Anna Karenina)* valamiféle kiutat jelenthet.

Dosztojevszkij viszont elbuktatja nemcsak Raszkolnyikovját, hanem Miskinjét is, sőt *A Karamazov testvérek* második részének végleges terve szerint Aljosát is, s az illúziót, mint Tolsztoj is, egy ellentétes, regényien végig nem járatott emberi út illúziójaként mutatja be: Szonya útjában (a *Bűn és bűnhődés*ben), Aglaja útjában (*A félkegyelmű*ben), a meggyilkolt Satovében (az *Ördögök*ben) és Mityáéban (*A Karamazov testvérek*ben). Dosztojevszkij mint publicista is nemegyszer kimondja, hogy nem lát receptet az emberiség és az orosz

ember kiútjára vonatkozólag. Éppen ezért ilyen következetes központi hőseinek elbuktatásában, ideológiájuk válságba futtatásában, és sohasem motiválja epikusan el nem buktatott hősei igazát, és sohasem regényien modellálja hőseinek a regényben le nem zárt sorsát.

Dosztojevszkij végig nem ad megoldást, mert a kor maga sem adott. A regény pedig csakis a korban felmerült reális kérdések és reális megoldások, tehát a reális ellentmondások elemzője. Ami ezen túl van, az már nem a regény gondolkodásformája. Csernisevszkij „álom"-ba futtatja a *Mit tegyünk?* hőseinek útját, s ezzel sorsukat tulajdonképpen nem regényi kalandban fejti ki, nem mondja ki róla a tragikus következtetést, ami műfajilag azt jelenti, hogy a regényt erkölcsrajzilag zárja, s így a Tolsztoj-és Dosztojevszkij-hősökhöz képest a Csernisevszkij-hősök kísérleteikkel sem tudnak úgy rákérdezni a világra, hogy pontos feleletet kapjanak.

5.

A hamleti problematika az egy személyre háruló történelmi felelősség és a belőle adódó tragikus következmény, illetve a történelem egyszemélyű formálhatósága. A raszkolnyikovi problematika: vállalhatja-e az egyén új történelmi körülmények között a történelmi felelősséget, vagyis alakítható-e egyszemélyűen a történelem?

Hamlet korának problémája: hősnek lenni olyan világállapotban, amikor a korszak korántsem hősi, azaz az idő kizökkent. Személyiség és közösség között nincs meg a hősi korszakokat jellemző kontaktus, s a soron következő történelmi lépés közös megtételére már régen nincs meg a feltétel. Ellenkezőleg: a személyiség akkor is érhet el sikereket, ha cselekvése közösségellenes (Claudius), ha az idő folyamából csak annyi érdekli, amennyit a maga medrébe terel (Polonius).

Hamlet abban látja feladatát, hogy visszatérítse eredeti medrébe az időfolyamatot, s ezt az ő idejében valóban csak a személyiség egymaga végezheti el. Hiszen személyiség és közösség „természetes" történelmi viszonylatát éppen a kizökkent idő szakította meg, tehát az idő helyretolásáért ez az egyéniség a közösség nélkül, sőt látszólag a közösség ellenére kell hogy cselekedjen. Hiszen mindaddig, amíg ezt a patriarchális vagy éppen a már újabb, reneszánsz állapotot az egyéniség győzelemre nem viszi, egyéniség és közösség között nem alakulhat ki harmonikus kapcsolat. S ugyanakkor az egyéniség mindaddig az időn kívüliség állapotába kényszerül, amíg az egység helyreállításáért nem tesz lépéseket, mivel mind a hősi korokra jellemző, mind a patriarchális jellegű egyén—közösség kapcsolat megszakadt, s a patriarchális vagy már reneszánsz ember magára maradt. A cselekvés csakis tragikus lehet.

A görög tragédiában a személyiség még a hősi állapot fennállásának, érvényességének tudatában cselekszik. Az idő kizökkenését nem úgy szemléli, mint egy lehetséges történelmi időfolyamatot, hanem vákuumállapotként konstatálja, amelyet az örök érvényű ősi rend helyreállítása érdekében meg kell szüntetnie. Tulajdonképpen még az odüsszeuszi kaland utolsó jelenete (hazatérés és konfliktus az udvarral) is ilyen állapotot tükröz, ilyen gondolkodást feltételez. A homéroszi szerkesztés is ezt mutatja: a felbomlottság, az idő kizökkenése kezdettől jelen van, de soha nem válik uralkodóvá, hanem csak mint fenyegető veszély, mint a világ egy újabb metamorfózisa állandóan ott lebeg Odüsszeusz feje felett, a királynő és gyermeke előtt pedig ott tátong a tragédia szakadéka, ha Odüsszeusz mégsem térne vissza vagy elpusztulna.

A shakespeare-i hős ezt a kizökkentségi állapotot már úgy érzékeli, mint történelmi lehetőséget, amely a felelőtlen és a felelős egyéniség számára egyaránt reális, egyenlő hatalmi esélyeket jelent. A görögöknél ez a kizökkentségi állapot még nem hordozza az új, a történelmi idő realitását. Shakespeare-nél a kizökkentség, a történelem folyamatának önmedréből való kitérése már a történelem lehetséges állapota, reális, létező idő. A kizökkentség tehát a görögöknél mitológiai állapot, Shakespeare-nél pedig a történelem alakulásának lehetősége, azaz filozófiai és etikai kérdés, a létállapot és az emberi élet céljának, teleologikus voltának összefüggéseit veti fel.

Az új konfliktusállapotnak ezzel a shakespeare-i felfedezésével a tragédia költői formáján belül létrejön a konfliktus drámai részletezésének lehetősége, vagyis a műben mint megvalósulásban megváltozik az eredetileg tragédiai indíttatás. Ezzel lehetővé válik dráma és tragédia szimbiózisa, történelem és aktualitás egybekapcsolása — a külső és a belső mozgás —, tett és gondolat, eszmény és intellektus által ösztönzött cselekvés művészi összekapcsolása. Nemcsak a szenvedély és a kötelesség, hanem az intellektuális cselekvés, az analízis, a mérlegelés, a kétkedés, az akaratkoncentrálás, a belátás, a megértés, a történelemre tapintás, a félelem, a bátorság — csupa tudatosuló énsík — kerül Hamlet cselekvése által a drámai elemzés és önelemzés előterébe, s ezzel az egész shakespeare-i tragédia-dráma új korszakot nyit a görög tragédia ember- és valóság-, ember- és világfelfogásához képest és az e felfogásnak megfelelő toposzformákhoz képest is.

Tragikus és drámai konfliktus ilyen összekapcsolása új távlatokat nyit: a személyiség és az új konfliktusállapot shakespeare-i felfedezésével a tragédia költői formáin belül teremtődik meg a konfliktus drámai természetű elemzésének lehetősége. Pontosabban annak a lehetősége, hogy egyéniség és közösség, személyiség és történelem újkori problematikája a maga bonyolultságában és történelmi konkrétságában felvetődjék. Mégpedig a cselekményben megoldva, külsőleg a történelmi miliő oldaláról, belsőleg a szituáció mozgásából érthetően, az egyéniség konkrét történelmi tudatának és öntudatának oldaláról. A cselekvő személy már nemcsak elragadtatásból, nem is a priori meggyőződésből vagy éppen vallási hitből cselekszik, hanem szellemileg is, ideológiailag is aktívan viszonyul új szituációjához — az analizálás, a megértés, a történelemre tapintás is történelemformáló erőként kap szerepet a shakespeare-i koncepcióban.

Shakespeare magát a tragikumot is e drámai konfliktus megoldási lehetőségeiből, a személyiség és a történelem alternatív viszonyából eredezteti, s ezzel a tragikum nála már nemcsak önkéntes sorsvállalás, hanem a személyiség kényszerű szerepvállalása a történelemformálásban, melyet a személyiség történelmi időhöz és történelmi közösséghez való viszonya indokol.

A shakespeare-i tragédia a *Hamlet*ben tulajdonképpen drámaian fejlődik, és akkor fordul át tragédiába, amikor maga a drámai konfliktus tisztázódik, illetve elérve csúcsát, tisztázza a kétféle alternatív megoldás tartalmát — Claudius és Hamlet eltérő világfelfogását, értékképzetét és eltérő etikáját. Kétféle egyén- és közösség-, kétféle személyiség- és történelemviszony, koncepció ütközik itt életre-halálra. A koncepció, a világfelfogás itt az egyén történelemalakító szerepénél fogva már maga is történelemformáló erő.

A shakespeare-i dráma azt taglalja, hogy az ilyen történelemalakító személyiségkonfliktus vagy tragédiába torkollik, vagy elsikkad; a tragédia éppen ezért a mű koncepciójában nem más, mint a dráma egyetlen lehetséges szituációmegoldó mozzanata. A tragédia elsikkadásának lehetősége azért merülhet fel, mert a történelem, az idő kizökken-

tése azt jelenti, hogy a történelemért felelős személyiség vissza is élhet felelősségével, a hatalmi helyzetéből nyilvánvalóan következő lehetőségekkel, alternatívákkal, ha a közösség érdekei helyett önös érdekeit állítja központba. Ez mint alternatíva a történelmi fordulóponton a személyiség — mint öncélú érték — önfelismerésének, központba kerülésének természetszerű velejárója.

Claudius alakjában a dolognak ez az oldala igen világosan megfogalmazódik. A hatalom, a több fény, több öröm, a jóban dúskálás s ezzel párhuzamosan az élethez mindenáron való ragaszkodás vele kapcsolatban élményszerűen érzékletes, szinte kitapintható elemzést kap a mű cselekményében. S ez az alternatíva még Hamlet számára is felmerül. Claudius és Polonius, hogy eltérítsék a királyfit sötét gondolataitól, kifürkésszék szándékát, nem véletlenül küldik hozzá éppen Opheliát. Koncepciójuk szerint, jellemzően, Opheliának nem kell semmi másról meggyőznie Hamletet, mint hogy ők valamikor szerelmesek voltak egymásba. Rosencrantzot és barátját is ezzel a feladattal küldik Hamlethez, hogy ugyan tudakolják már meg, milyen szándék rejlik az őrület tettetése mögött, de még inkább azért, hogy vidámságra, könnyelműségekre csábítsák. Érthető, hiszen Claudius hatalma úgy lesz tartós, ha az udvar az ő életvitelének mása.

Hamletnek végül is filozófiailag is meg kell küzdenie ezzel a tőle idegen, ám nagyon is aktuális, nagyon valóságos történelemkoncepcióval, személyiség-felfogással, alternatívával. Innen a hamleti monológ óriási szerepe a drámában: a felelősség terhes voltának unos-untalan újrafelvetése után rögtön ott van a hamleti önvád, nehogy ellenfelei koncepcióját akár egy pillanatra is elfogadja. E belső vívódás miatt fogadja akkora örömmel a színészek játékát: visszhangozni érzi a maga életfelfogását, önnön személyiség- és történelemkoncepcióját, morálját. És ezért lelkesül, amikor találkozik Fortinbras katonáival: azok áldozatkészségében is Claudiuséval ellentétes életvitelt vél felfedezni. Minden adódó bizonyítékra izgatottan és kitörő örömmel reagál Hamlet. S ugyanakkor minden ellen-bizonyítéknál vagy önmaga elbizonytalanodásánál a filozófus Hamlet szellemi, intellektuális erőfeszítésének, meg-megtorpanó, de hatalmas erejű analitikus munkájának vagyunk tanúi.

Amikor azután Hamlet megbizonyosodik Claudius bűnösségéről, tehát sejtése igazáról, a szellem igazmondásáról, akkor egyben a történelmi alternatívák vitájában a maga felelős történelmi koncepciója győzelmét is learatja. Ettől kezdve Hamlet akarata egyre határozottabb, keményebb és töretlenebb lesz, ellentétben korábbi jogos ingadozásaival.

A Claudius bűnösségéről való meggyőződés (színészek játéka) és Hamlet határozottá válása közti fáziskülönbség (Polonius leszúrása Claudius helyett) nemcsak pszichológiailag magyarázható. Az élet szeretete és a tragikus szerepvállalás mint a kor két alapeszményének totális átélése Hamlet ingadozását a továbbiakban is teljesen érthetővé teszi. Végül is Hamlet vállalja az egy ember, a magára maradt cselekvő személyiség hősi és tragikus szerepét, de a tragédiába fordult dráma hátralevő részében egyre erősebb nosztalgiával hangsúlyozza, már-már szerzői szócsőként ismételgeti a reneszánsz ember élethez való ragaszkodását. Ám nagy különbség van a fordulat előtti bizonytalanságból eredő akarati és intellektuális ingadozás és fordulat utáni nosztalgikus-meditáló állapot között. A fordulatig a kétféle bizonyosság — Claudius bűnösségéről és a claudiusi életkoncepció jogtalanságáról való meggyőződés — hiánya okozza a tett elodázását, a fordulat után pedig a szerepvállalás kikerülhetetlenségét látja és éli át, azt, hogy a történelmi tett végrehajtásával esetleg búcsúznia is kell az élettől.

A végső bizonyosság, a színészi játék után mintegy ráadásként következik még egy véletlenül nyert bizonyosság: Claudius tépelődése a templomban. Hamlet számára a helyzet egyértelmű: ha nem hallja is Claudius maga elé suttogott szavait, a gesztusok utalnak lelkiállapotára. Claudius a bűn alóli feloldást sürgeti, s elgyengülése, melyet az újabb – Hamlet elleni – bűn elkerülhetetlensége vált ki, nyomban rádöbbenti az evidens igazságra, hogy nem lehet bűnbocsánatról szó, mert vezeklés sincs, hiszen a bűn gyümölcsét csak újabb meg újabb bűntettek árán élvezheti. Hamlet most nem azért les rá, nem azért nem cselekszik, mintha egy pillanatra megingott volna bizonyított igazában: a bűnbocsánatért esdeklő Claudius megölése csak azért rettenti vissza, mert ez a bosszú „csak bosszú" lenne, tehát nem méltó Hamlethez, nem méltó a végcélhoz, sem az idő helyretolásának jelentőségéhez. Hamlet már tudja, hogy Claudius elküldi Angliába – igaz, még csak sejtheti, hogy kivégeztetni –, de ugyanakkor kap üzenetet anyjától is, hogy jelenjen meg nála.

A fiát most vajon nem azért hívja-e Gertrud, mert szakítani akar vérfertőző, bűnös kapcsolatával, de ha nem így van is, talán rávehető arra, s így a királynő esetleg az ő, Hamlet oldalára állítható? Claudius így elszigetelődik, s ezzel a tragédia kockázata nélkül tolható vissza az idő, reneszánsz módra bosszulható meg a bűntett. Shakespeare számára ez a mozzanat végtelenül fontos, mert ettől a pillanattól indul el a görög tragédiák „anyagyilkosság-komplexumának" leküzdésfolyamata, amely a Gertruddal való beszélgetésben állandóan ott vibrál, hol mint a királynő ijedelme, hol mint a hamleti fejtegetések expresszivitásának hátterében meghúzódó gondolat, mint a nem reneszánsz Hamlet már-már feltartóztathatatlan bosszúja. S ha valamiért még tovább kényszerül Hamlet meditálni, halogatni tettét a templomban térdeplő Claudius láttán is – anyjához menet botlik bele az imádkozó Claudiusba –, az okot ebben kell keresnünk.

A vérbosszú koncepciója ugyanis, amely nem képezett etikai problémát a görög tragédiában (a férjgyilkos anya tettének fia által megbosszulása), itt a tett előtt, Hamletben etikai problémaként jelentkezik. Hamlet lélektani állapotára vonatkozóan a shakespeare-i mű második – a dialógusok és főleg a monológok tartalmi struktúrájában is tükröződő – cezúrája tehát éppen itt figyelhető meg. Végül is Gertrud nem válaszol igennel Hamlet ajánlatára. Ám Hamlet most már – megbizonyosodva, hogy anyjára nem számíthat – nem azzal a kérdéssel küszködik, hogy igaza van-e sejtéseiben, vagy hogy melyik életkoncepció igazabb, emberibb, hanem azzal az újabb, az idő helyretolásával kikerülhetetlenül együttjáró problémával, amely a klasszikus görög tragédiahős tetthalogatásának is forrása: miért éppen ő hivatott egy ilyen ügy elintézésére, miért nem lehetséges a bűn „megszüntetése" egy újabb bűn elkövetése nélkül, van-e joga az embernek saját vérét is megbüntetni, ha másképp nem tolható vissza a történelem kizökkent ideje?

Gertrud hívása és Claudius döntésének híre egyszerre érkezik Hamlethez. A színészek előadása kiváltotta megvilágosodás pillanatában Hamlet nemcsak telve van a bizonyosságért folytatott utolsó nagy csata győzelmének mámorával, hanem a két ellentétes irányból érkező hír – Gertrud hívása és Claudius újabb sakkhúzása – újra reménnyel kecsegteti, illetve kétségekkel tölti el. Claudius szándékának igazi lényegét legfeljebb konkrét formájában nem látja még, az majd utólag derül ki a hajón. Ami a reménykedést illeti, Gertrud hívását joggal érzi „fénysugárnak a sötétség birodalmában". Talán anyját – gondolja Hamlet – elkínzott tudata nemcsak felindította, mint Claudiust, talán a megtisztulást is elindította az önvádló lélekben? S mintha csakugyan így lenne, anyjához menet a templomban meglátja az imádkozó királyt: ha Claudiusnál ilyen eredményt

hozott az eljátszott tragédia, miért kizárt, hogy anyjára még nagyobb hatással volt? S akkor a megoldás más is lehet, mint a magányos bosszú, a puszta megtorlás, az imádkozó, védtelen ellenfél leszúrása. Nem a szépérzék tiltakozik, s nem is a hivő „enerváltsága" a gát — ugyanazzal a Hamlettel állunk szemben, aki majd még azt a gyilkot is igazolja lelkiismeretének ítélőszéke előtt, amelyet eredetileg őneki szánt Claudius. De Hamlet számára nincs lehetőség kilépni az egyedül felelős történelemalakítás ördögi köréből.

A színészek játéka, mint láttuk, a dráma fordulópontja: Hamlet megtudta, hogy nincs mit kételkednie a bűnös kilétében, és nincs miért ingadoznia a rászabott, történelmi helyzetben felelős emberi tartás és etika követelményét, normáit illetően. Ugyanakkor Claudius is megbizonyosodott róla, hogy Hamlet rájött a gyilkosságra, s ezért a hatalmat csak akkor tarthatja meg, ha Hamletet apja után, a halálba küldi. Hamlet szerepjátszásának vége, Claudius viszont ekkortól kényszerül olyan szerepjátszásra, amely győzelemmel kecsegteti ugyan, de olyan szakadékokkal teli út ez, melyekbe maga is belezuhanhat (és bele is zuhan végül): nemcsak Hamlet kísérőit, nemcsak Laertest kell becsapnia, hanem a királynőt is. Laertes felfedi ugyan a manipulációt, de csak halála előtt, Gertrud szintén megsejti, hogy a kupába dobott drágakő méreg, elkésetten, ám Hamletet mentve maga akar bűnhődni, s így a felfedett szerepjátszás főszereplője sem maradhat ki a büntetésből. A két, másodjára is fordulatot hozó jelenet (Hamlet—Gertrud találkozó, Claudius imája) magukkal a hősökkel is új szituációban láttatja a kibontakozás lehetőségét. Claudius pillanatnyi megingása után belátja, hogy a bűnbánat lehetetlen, mert csak az elkárhozás árán megvásárolt gyönyör tarthatja benne a lelket, az ambíciót, s bár ezt Hamlet már nem láthatja, Claudius további cselszövése Polonius önkéntes hallgatózásával elkezdődött. Hamlet megtorlása viszont, ha megtörténhetett volna a templomban, akkor megtörténhetett volna korábban is, de ha korábban áll bosszút, Hamlet nem lett volna Hamlet. Hogy az imádkozó királlyal szemben miért nem él friss erőt kölcsönző bizonyossága előnyeivel, arra — mint mondottuk — éppen az a magyarázat, hogy Hamlet ekkor elég reálisan reménykedhet anyja szövetségében. Találkozásuk egész lélektani „koreográfiája" arról tanúskodik, hogy Hamlet bízik abban, hogy képes anyjára hatni. Egész dialógusuk, Hamletnak Gertrud bűnösségét ecsetelő s a megváltás elkerülhetetlenségét invokáló beszéde körülbelül akkora erejű az adott helyzetben, mint Dosztojevszkijnél Marmeladov monológja, melynek hatására Raszkolnyikov átbillen az „ölni lehet-e" állapotából az „ölni kikerülhetetlen" pszichológiai, intellektuális és szociális kényszer-állapotába.

S hogy Hamlet eme szövetség illúzióját végül is kecsegtetőbbnek tartja, mint azt a lehetőséget, ami az imádkozó király megölésével kínálkozik, arra mutat, hogy most először került közel — menten immár a „bűnös vagy nem? " akaratot bénító kételyétől — a bosszúállás vagy történelemformálás igazi gondjához: mivel jár a bosszú az adott történelmi szituációban? A férjgyilkosságban cinkos anyát büntető fiú most a felelősség új kérdészuhataga elé került: van-e remény, hogy elkerülheti a görög tragédiák hasonló hőseinek tragédiáját? Hamlet talán nem is sejti, mi működik „engedékenysége" mögött. Hamlet, a gondolkodó majd vádolja is magát ezért az engedékenységért, de Hamlet, a reneszánsz módon érző-gondolkodó-reflektáló ember már a tett előtt felteszi az önkontrolll kérdéseit is, éppen úgy, ahogy apja szellemének megjelenése, „bizonyossága" után is tette. S ebből a szempontból Claudius imádkozása és a Hamlet—Gertrud találkozás az a jelenet, melyben a shakespeare-i mű — most már más összefüggésekben — ugyanúgy fordulatot vesz, mint a színjátszásjelenetben. Eddig Hamlet az igazat, az igazát kereste, most, mikor

már megvan a bizonyíték, s számítása szerint semmi sem gátolhatja, legfeljebb elodázhatja a tettet, most derült — derülhetett — ki az igazi probléma: a megtorlás, az idő helyretolása, igaz, más szinten, de ugyanazt a dilemmát fogja reprodukálni, mintha megbizonyosodás nélkül, hitből bosszult volna. S ezzel ott állunk ismét a görög tragédia és a modern dráma tragikumának ölelkezésénél és szétválásánál. Ha most Hamlet megöli a királyt, elzárja magát attól a még ismeretlen alternatívától, amelyet anyjával való beszélgetése hozhat magával, akkor elhamarkodta a tettet, mint később Laertes, apja „gyilkosát" megbosszulandó. Holott neki reneszánsz emberként a görög sors és eleve elrendelés mítoszától kell elvágnia a köldökzsinórt, azt kell bebizonyítania, hogy az emberek nem istenek hadának földi helytartói, hanem a maguk történelmi cselekvésének felelős foglyai. Ha csak bosszút állna Hamlet, úgy cselekedne, mint bármelyik görög tragédiai hős, aki meg van győződve arról, hogy a bűnösöket meg kell büntetni akkor is, ha újabb bűnnel jár a tett, s ekként az anyagyilkosság ténye újra kötné az elszakított köldökzsinórt a görög tragédiához vagy a középkori világképhez. Ám Shakespeare számára éppen annak végiggondolása a döntő, hogy miként megy végbe egy feszült drámai helyzetben az ember reneszánsz emberré válása, pontosabban szólva, hogy mik is ennek az átmenetnek szellemi, pszichológiai és társadalmi mozzanatai. Nos, éppen emiatt érezzük a *Hamlet*et modern darabnak. A görög hős, ugyanúgy, mint a középkori, nem volt szabad, a tett felelőssége a vetélkedő istenekre vagy a kifürkészhetetlen gondviselésre hárult. Hamlet első, valóságra kérdező drámájában megbirkózott szabadságáért, most nem vesztheti el egycsapásra, hiszen a szabad döntés jogának kivívása őt magát is átalakította, megbizonyosodásért való harca faragott belőle reneszánsz egyéniséget. Ez az új Hamlet már nem engedi át a kínálkozó szituációt annak a Hamletnak, mely egy kicsit még mindig ott kísért benne, mely még megragadta volna az alkalmat egy ilyen küzdelem után.

Ez az indoka Hamlet és Gertrud találkozása felfokozott drámai feszültségének is. Külön kis tragédia ez a tragédiában, ahol a királyfi leveti álarcát, és a gyermeki esdekléstől a fenyegetésig minden elképzelhető hangnemben kísérletezik, ereje és egész egyénisége, embersége és nagysága teljes latbavetésével a sikerért. Gertrud is megérez valamit mindebből, hisz tudja, hogy Hamlet viselkedhetne ebben a pillanatban úgy is, mint bosszúálló. S ettől a kísértéstől Hamlet indulatai sem mentesek, miképp a hirtelen lehetőség az imádkozó Claudiussal kapcsolatban is felvetette újra a bosszúállás alternatívát. A hallgatózó Polonius leszúrása Hamletnek okvetlenül kudarcot jelent, lelkiállapota miatt az őrület-játszás már amúgy sem kerül különösebb erőfeszítésbe, az adott pillanatban pedig már menekül is ebbe a szerepbe. Polonius az első áldozata ennek a megfordult szituációnak, amelyben Hamlet nem tudja kikerülni a bosszút, s tettének következményeként magára marad. További kételyei éppen abból adódnak, hogy anyjánál tett sikertelen kísérlete után úgy érzi, a bosszút nem kerülheti el Gertrud sem. Ezért is fogadja az utolsó jelenetben a kihívást olyan kényszeredetten. Hamlet dilemmája: miképpen tolhatná vissza a történelmi időt úgy, hogy közben ne veszítse el belső szabadságát, hogy ne megtoroljon, hanem igazságot tegyen. S a mű a második „cezúrától" — különösen a Hamlet—Gertrud találkozó után — azt a dráma első részéhez képest új problémát feszegeti: hogyan cselekedjen, hogyan hajtsa végre küldetését a már konvencióktól és előítéletektől megszabadult ember, hogy belül szabad maradjon, értője a törvényeknek, nem pedig puszta eszköze. Tehát nem görög tragédiával állunk már szemben, hanem egy tudatosan vállalt tragédiával, egy modern tragédiával, melyben a drámai, majd a tragikus konfliktus megoldása végképp feloldozódik a görög

drámában még kényszerű—kötelező sors misztikus deus ex machinája alól. A dráma az egyéniség oldaláról, a személyiség szerepvállalása szemszögéből a sors reálisabb, mélyebb történelmi tartalmát fogalmazza meg.

Ha Shakespeare a másik összefüggésből is elemezné a sorsot — tudniillik a berendezkedés, a társadalmi struktúra oldaláról —, akkor a tragikus dráma vagy modern tragédia végleg regénybe fordulna át. Ez azonban csak akkor válna lehetségessé, ha nem a reneszánszba, hanem a prózaian rendezett korba átforduló világot vallatná Shakespeare. A kor, amelyet Shakespeare Hamletje vallat, még csak annak a mozzanatnak az elemzését teszi lehetővé, amelyet éppen a dráma és a tragédia találkozása, szimbiózisa szólaltathat meg. S ez nemcsak elméletileg, de történelmileg is felveti drámai tragédia és elbeszélői regény különbségének kérdését, egymáshoz való formai és műfaji viszonyát, s egyben a regény és a tragédia, az újkori és az ókori műfajokét is.

A naturalizmustól az expresszionizmus felé: a drámatörténet strindbergi fordulója

EGRI PÉTER

A svéd dráma Strindberg életművével lép be a világirodalomba. Strindberg ingatag korának egyik legkiegyensúlyozatlanabb drámaírója. Egy cseléd fiaként látja meg a napvilágot, s a felsőbb osztályok felé vonzódik. „Vágyódik utána, mint a hazája után, de az anya rabszolgavére fellázad ellene. Ösztönből tiszteli a felsőosztályt . . ., és érzi, hogy nem oda tartozik. De nem tartozik a rabszolgákhoz sem. Ez lesz életének egyik meghasonlása"[1] – írja Strindberg *A cseléd fiá*ban (1886), önéletrajzi visszaemlékezéseinek a motiváló eredetet a naturalista determinizmus s a lélekelemző szenvedély jegyében vizsgáló kötetében. Anyjához erős érzelmi szálak fűzik, hajóügynök apjától fél. Nevelésében és iskoláztatásában akaratának megtörését, egyéniségének megcsonkítását látja, a külvilág tolakodását riadozó lélekkel és gyenge idegzettel figyeli.

Korán érő szellemében hamar feltámad a világnézeti igény, de szellemi magatartása is végletek közt ingadozik. Rousseau demokratizmusa, Nietzsche übermensch-elmélete, Schopenhauer pesszimizmusa és Swedenborg misztikája egyaránt megérinti. „Ifjúságomban őszinte hívő voltam, és ti szabadgondolkodót csináltatok belőlem. A szabadgondolkodóból ateistát csináltatok, az ateistából vallásos embert. Az emberiesség eszméiért lelkesedve magasztaltam a szocializmust. Öt esztendő múlva bebizonyítottátok, hogy a szocializmus képtelenség. Mindazt, amit hirdettem, érvénytelenítettétek! És ha a vallásosságnak szentelném az életemet, bizonyos, hogy tíz év alatt a vallást is megcáfolnátok"[2] – rázza öklét a swedenborgi szellemi hatalmak felé önéletírásának legmegrendítőbb, pokoljáró s a lelki megújulást éppen a swedenborgi tanban kereső kötetében, az *Infernó*ban (1897).

Az *Inferno*-élmény világnézeti és személyi válsága Strindberget az őrület szélére sodorja. Hívei és ellenfelei ekkor már a jelentős művészt látják benne, ő azonban a „tudomány"-nak szenteli életét, kénben vasat, hidrogént és oxigént akar kimutatni, aranyat igyekszik csinálni, alkímiával, mágiával és okkultizmussal foglalkozik, tamáskodó barátaival összevész, kétkedő feleségét elidegeníti magától, üldözési mánia kínozza.

S közben gyanakodva, reménykedve figyeli a jeleket. Meudonban egy római lovag szobra állja el újját. Fegyverzete vas-szürke, pillantása a mellette húzódó falat éri. A falon szénnel írva két egymásba fonódó betű: F. S. Semmi kétség, felesége, *F*rieda még mindig szereti *S*trindberget, aki vasból (*F*errum) és kénből (*S*ulphur) a jó szellemek útmutatása alapján aranyat fog égetni. Párizsi szállodaszobájában a szomszédból három zongora szól:

[1] A. STRINDBERG: *A cseléd* fia. Ford. Mikes Lajos. Budapest, 1928, 37.
[2] A. STRINDBERG: *Inferno*. Ford. Mikes Lajos. Budapest, é. n., 204.

ez csak azoknak a skandináv nőknek az intrikája lehet, akiknek társaságából visszahúzódott. A feministák amúgy is szakadatlanul az életére törnek. Másik szállóba költözik. A szemközti tűzfalakról száz meg száz árnyékszék ablaka fordul szobája felé. Ebben „a Mindenható bizalmának tanújelét" látja, aki csak azért szolgáltatja ki a Sátánnak, s kárhoztatja az „ürülékek" swedenborgi „poklára", hogy megpróbálja.[3]

A pokol bugyraiból küldött swedenborgi tudósításoknak egyik legfélelmetesebb vonása tudomány és misztika eszelős elkeverése, az irracionalitás szolgálatába állított racionalizmus. „A szellemek — írja — éppúgy naturalisták lettek, mint a mai kor, és nem érik be azzal, hogy víziókat rendezzenek".[4] Kémiai és alkimista kísérletei során Strindberg vaskályhában szenet izzít. A hamuból félig elégett alakzatokat kapar ki. Az egyik kakasfej, pompás taréjjal, alatta emberi törzs, kicsavart tagokkal. Középkori boszorkányszombatok démonjaihoz hasonlít, de démon-e valójában? Hogy meggyőződjék az igazságról, Strindberg kísérletezik. A szénmaradványt ablakába teszi, s megfigyeli, hogyan fogadják a verebek. A verebek elijednek, tehát olyan hasonlóságról van szó, melyet még az állatok is képesek észlelni: a salak-konglomerátum csakugyan démon. Máskor Strindberg Napóleont és marsalljait látja az Invalidusok dómjának kupoláján. Barátja feltételezi: az építész esetleg szándékosan tervezte úgy az épületet, hogy a gyámkövek és kiszögellések emberi árnyképeket vetítsenek fel a kupolára. Strindberg azonnal kész a megcáfolhatatlanul ésszerű ellenérvvel: „Ejnye, kedves barátom, Jules Mansard, aki 1706-ban építette a dómot, aligha láthatta előre Bonapartának az árnyképét, aki 1769-ben született".[5] Strindberg látomása tehát csakugyan Napóleon szelleme. Ismét máskor Strindberg felkeresi Ausztriában feleségét és kislányát. Szobájában ül és ír, s egy-egy óvatlan pillanatban tőrével maga mögé döf, hogy a gonosz szellemeket távol tartsa. Egy sárga színű, fekete pettyes — vagyis az osztrák logobó színeiben megjelenő — katicabogár a kezére kapaszkodik, majd elszáll. Strindberg iránytűvel ellenőrzi a repülés pályáját. A katicabogár észak felé távolodik. A menekülés útja tehát észak felé vezet. Swedenborg misztikájához.

Az *Inferno*-krízis mélyén Strindberg házassági kudarcai s a nemek harcáról szerzett kínzó tapasztalatai is ott örvénylenek. Erkölcsi érzékenysége és analitikus éleslátása hamar felismeri, hogy a korszak életstílusát a „falj, vagy fölfalnak" farkastörvénye jellemzi. Ezt az elvet azonban hajlamos a polgári házasság válságzónájára szűkíteni, majd férfi és nő mind kozmikusabb méretekben felfogott elvont harcává stilizálni. Éppoly jól tudja, mint Ibsen, hogy a társadalom modernizálódása s a civilizáció mozgása a nőt az önállósulás útján indítja el, nagy lélektani érzékkel tárja fel a folyamat belső ellentmondásait, de a feminizmusnak Strindberg ugyanolyan konok ellensége, mint amilyen meggyőződéses híve Ibsen. Az *Inferno*-időszak végén már második házassága bomlik fel. Mindkettő azonos mintát követ: Strindberg érzelmi védtelensége a házastársban óvó anyát és védőszentet keres, intellektuális igényessége pedig szellemi társat, önálló hivatással rendelkező partnert választ. (Első felesége Siri von Essen színésznő, a második Frieda Uhl újságíró.) Sebzékeny hiúsága, patologikus féltékenysége, akaratának, önérzetének váltakozó túltengése és megbénulása azonban nem tudja elviselni felesége önállóságát, s a házasságot a gyűlöletté torzult szerelem poklává változtatja. Az *Inferno*-időszak misztikus útkeresése

[3] *I. m.*, 64.
[4] *I. m.*, 77.
[5] *I. m.*, 81.

egyben arra is kísérlet, hogy Strindberg saját sorsát az emberiség fátumaként értelmezze, s a földi kínokat korábbi életünkben elkövetett bűneink tisztító büntetéseként fogja fel, fogadja el. Hogy ez a beállítódás a tényeken s a lelki beidegződéseken mily kevéssé változtatott, azt egy fiatal norvég színésznővel (Harriet Bosse-szal) kötött harmadik házasságának az első kettő előrajzolt mintáját kísérteties pontossággal követő vargabetűi bizonyítják majd, de a tények és megpróbáltatások interpretációja az *Inferno*-korszakkal módosult, s lehetővé tette Strindberg félbeszakadt művészi munkásságának folytatását.

Az *Inferno*-élmény ezért Strindberg drámaírói pályáját is két részre tagolja.[6] Az első szakaszban a naturalizmus kovácsolja ki a dráma alapszerkezetét, melynek a lélektani realizmus rugalmasságot és tágasságot, az expresszív szenvedély affektív izzást kölcsönöz *(Pajtások, Az apa, Júlia kisasszony, Hitelezők, Pária, Számum, Az erősebb, A kötelék, Játék a tűzzel, A halál küszöbén, Az első figyelmeztetés, Tartozik és követel, Anyai szeretet).* A második periódusban az expresszív mozzanatok impulzusai megerősödnek, s a dráma – a lélektani realizmus egyes mozzanatait megtartva s a szimbólumok jelentőségét megnövelve – az expresszionizmus felé sodródik *(Damaszkusz felé, Álomjáték, Vihar, A leégett ház, Kísértetszonáta, A pelikán, A fekete kesztyű).*

A 90-es évek pokoljárása jól kirajzolódó határsáv, de nem áthatolhatatlan határvonal. A második korszakra jellemző kaleidoszkopikus kompozíció már a *Szerencsés Péter utazásá*ban (1881–82) és *A mennyország kulcsa*ban (1890–92) is feltűnik, s az első időszakban oly jellegzetes naturalista látásmód a *Haláltánc*ban (1900) s a későbbi pályaszakasz történelmi drámáiban is megfigyelhető (*Gustav Vasa* 1899, *XIV. Erik* 1899, *Gustav Adolf* 1890, *XII. Károly* 1901, *Krisztina királynő* 1901).[7]

A pokoljárás személyes, szépírói, tudományos és világnézeti krízise a drámaformát a *Damaszkusz felé* (1898–1901) című terjedelmes trilógiában éri utol. Strindberg drámai hármasoltárán felismerhetők ugyan a naturalizmus jegyei, szemléletében és színeiben azonban már az expresszionizmus napfelkeltéje lobog. A *Damaszkusz felé* mind Strindberg pályáján, mind az egyetemes drámatörténetben áttörés az expresszionizmus felé.

A *Damaszkusz*-trilógia címét az *Újtestamentum*nak az apostolok cselekedeteit leíró könyvéből veszi, abból a történetből, amely a Jeruzsálemből Damaszkusz felé tartó s a keresztény hivőket üldöző Saul megvilágosodását, megtérését, Pál apostollá válását beszéli el.

Strindberg nem a bibliai történetet dramatizálja; abban csupán saját sorsának analógiáját, előképét keresi. Ő drámai alteregójának, az Idegennek testi-lelki megpróbáltatását, megtörettetését és megtérését emeli színpadra, egységes világmagyarázatot keres, melybe az alig elviselhető emberi szenvedés értelmezése is beilleszthető. Ezzel is előkészítője az expresszionista dráma istenkereső, misztikus és mitikus vonulatának (A. Mombert: *Aeon*-trilógia, R. Goering: *Tengeri csata,* S. Zweig: *Rituális gyilkosság Magyarországon,* R. J. Sorge: *Krisztus győzelme* s bizonyos mértékig E. O'Neill: *Dinamó, Örökkön örökké*).[8]

[6] Vö. M. LAMM: *August Strindberg.* Translated and edited by H. G. Carlson. New York, 1971, 291–326.

[7] B. STEENE: *The Greatest Fire. A Study of August Strindberg.* Carbondale and Edwardsville, 1973, XI–XII.

[8] Vö. C. E. W. L. DAHLSTRÖM: *Strindberg's Dramatic Expressionism.* Ann Arbor, 1930, 78. – E. O'NEILL: *Strindberg and Our Theatre.* Provincetown Playbill No. 1, Season 1923–24. – I. N. HAY-

A naturalizmus felől az expresszionizmus felé történő átlendülés Strindberg *Damaszkusz*-trilógiájának jellemábrázolásában, cselekményvezetésében, szerkezetében, műfajában és stílusában egyaránt nyomon követhető.

A jellemek bemutatásának kettőssége kiváltképpen szembeötlő. Férfi és nő (az Idegen és a Hölgy) kapcsolatát Strindberg a naturalista drámákból ismert gyanakvással ábrázolja. A Hölgy Strindberg mindhárom feleségének összes — valódi és vélt — rossz tulajdonságát megtestesíti. Már első házassága idején egy nős férfi szeretője lett, addig kedveskedett neki, amíg be nem engedte műtermébe, modellt állt neki meztelenül, elcsábította, majd erőszakoskodásért beperelte. Később a Doktorra vetette ki hálóját, szépségével elbűvölte, házassági ígéret megszegése címén perbe fogta, detektívekkel figyeltette, hogy meg ne szökhessen tőle, kierőszakolta a házasságot, majd megszökött az Idegennel, s a Doktort az őrületbe kergette.

De az Idegen sem jár jobban vele, amikor feleségül veszi. A Hölgy — az Anya intrikus biztatására s az Idegennek tett ígérete ellenére — elolvassa férje legújabb könyvét, mely sokkal kevésbé sikerült, mint a korábbiak, és megrontja kettejük viszonyát. Leveleit felbontja, elkobozza, elektromossággal és aranycsinálással kísérletező férjét szándékosan izolálja, s reméli, egyszer majdcsak a levegőbe röpíti magát. Addig is a Doktor ruhájában járatja, hogy meggyötörje s megalázza. Amikor a Doktor nyári öltözékében látja, úgy érzi, volt férjét és jelenlegi áldozatát, a Doktort és az Idegent egyszerre tartja hatalmában. Otthagyja férjét, majd ismét csatlakozik hozzá, ismét elhagyja, de újra mellé szegődik — s váratlanul válni kíván tőle, mert az Idegen nem verte el a Doktort, s így gyávának, férfiatlannak bizonyult. A Hölgy viszont — a válókereset beadása helyett — bevádolja a Doktort birtokháborításért és gyilkossági kísérletért, majd zokogva fogja át az Idegen lábait, rettegve a jogi következményektől, a rágalmazásért járó egyhavi börtöntől, hiszen a vád alaptalan. Mikor azonban az Idegen lovagiasságból, szánalomból, szerelemből és önfeláldozásból magát teszi meg bűnbaknak, a Hölgy a gesztust nyomban elfogadja, bánatát elfelejti, s az Idegent megcsalja.

Bár a Hölgy és az Idegen jellemének s viszonyának rajzából három naturalista dráma is kitelnék, a karakterek és kapcsolatuk viszonyának bemutatása a *Damaszkusz*-trilógiában mégsem ragad meg a naturalizmus parlagi porában. A Hölgyben az Idegen nemcsak veszélyes vámpírt és szeszélyes intrikust talál, s nem is csupán óvó anyát és megtisztító eszményképet keres, hanem égi közvetítőre is lel, ki bűneiért bünteti, vétkeivel vereti, s az igaz útra vezérli. A Hölgy a szellemi hatalmak eszköze, ki azért rendeltetett az Idegen mellé, hogy kísértve kísérje, gyötörve gyógyítsa, tűzben tisztítsa, s kínozva is Damaszkusz felé kalauzolja. Ha gonosz volt az Idegenhez, ez csak azért történt, hogy megszabadítsa a gonosztól — mondja róla a Gyóntató; s ha életét oly sokszor megkeserítette is, ő menti meg a Kísértőtől. E titokzatos tisztaság és mágikus misztika a dráma expresszionista egéből sugárzik alá, rejtelmes jelképességgel szellemi értékeket vetítve a por valóságra.

A megtisztulás pillanatait Strindberg a sokat szenvedett ember békesség-óhajtásával hitelesen tudja közvetíteni. Az alantas és az emelkedett mégsem fér könnyen össze

---

WARD: *Strindberg's Influence on Eugene O'Neill*. Poet Lore, 39 (Winter 1928), 596—604. — F. FLEISHER: *Strindberg and O'Neill*. Symposium, 10 (Spring 1956), 84—93. — S. K. WINTHER: *Strindberg and O'Neill: A Study of Influence*. Scandinavian Studies, 31 (Aug. 1959), 103—120. — M. HARTMAN: *Strindberg and O'Neill*. Educational Theatre Journal, 18 (Oct. 1966), 216—223. — Th. C. DAWBER: *Strindberg and O'Neill*. Players 45 (April—May 1970), 183—185.

ábrázolásában. A Hölgy kicsinyes komiszságának rajza túlságosan jól sikerült ahhoz, hogy feszengés nélkül elhiggyük, amit a Gyóntató mond róla: a Hölgynek azért kellett a pokol minden kínját elszenvednie, mert áldozatosan magára vette az Idegen bűneit, hogy megszabadítsa tőlük. A Gyóntató jóhiszeműségéhez ugyan semmi kétség sem fér, ő minden bizonnyal jó szándékú és jámbor férfiú, de vajon nem cáfolja-e szavait annyira, amennyire igazolni igyekszik az a körülmény, hogy őt is a Hölgy vezette az igaz útra? A Gyóntató volt ugyanis a Hölgy első férje, aki azért lett szent emberré, mert férjnek nem bírta ki az oldalán. Még nehezebben fogadja el a néző, hogy a Hölgy anyja, e mitikus anyós, mágikus és mániákus méregkeverő is a lelki hazatalálás edénye. Ha az Idegenre hallgatunk, az Anya „a legundorítóbb személy",[9] akit a föld valaha is a hátán hordott: mikor sunyin arra céloz, hogy az Idegen gyermekének voltaképpen más az apja, képes volna ringyónak nevezni saját lányát, csakhogy megsérthesse a vejét. Ha viszont a szerzőnek adunk hitelt, az Anya jámbor lélek, ki szíves szóval mutatja az utat az Idegennek Damaszkusz felé. Strindberg azt kívánja a nézőtől, hogy mindkét feltételezést érvényes állításnak fogadja el. A groteszket így nem zárja magába az ábrázolt jelenség, mint bogarat a borostyán, hanem a formát adó művészi gyújtópontba is áttelepíti a strindbergi szemlélet. A jellemábrázolás akaratlanul is abszurd dimenziót kap.

Az alakoknak nemcsak létjogosultságát, hanem drámai létét is a naturalizmusból az expresszionizmus felé elmozduló írói látásmód minősíti. A *Damaszkusz*-trilógia figurái, mint a hagyományos realista és naturalista dráma hősei, önállóan lépnek fel, tevékenykednek, élnek és lélegzenek, s a jelenetezés színi logikája szerint csoportosulnak.

Ugyanakkor önállóságukat bizonyos tényezők észrevehetően korlátozzák. A figurák között titokzatos vonatkozásrendszer alakul ki. A hasonlóságok külső körében egy-egy tárgyi mozzanat ötlik fel, és sejtet valamilyen önmagán túlmutató jelentést. Ilyen a forradás, melyet az Idegen is és a Koldus is a homlokán hord, vagy a vadászkabát, melyet az Idegen és a Doktor visel.

A tárgyi motívumok gyakran sorozatban jelentkeznek, és belső hasonlósággal párosulnak. Egy ízben egy kocsmáros megtagadja a Koldustól az italt, és magyarázatképpen felolvas egy bírói végzést, mely a Koldus leírását adja: „Harmincnyolc éves, barna haj, kék szem, állandó foglalkozása nincs, feleségét és gyermekeit elhagyta, felforgató társadalmi nézeteket vall, s azt a benyomást kelti, hogy nem teljesen épelméjű."[10] A Koldusról festett kép oly tökéletesen ráillik az Idegenre, hogy az belesápad a hasonlóságba. (A bomlott elme vádját egy másik hasonlóság is támogatja. A Doktor egy bolondot tart a pincéjében, kit egykori iskolatársának csúfneve után Caesarnak hív. Iskolatársa az Idegen volt. Caesar éppúgy író, mint az Idegen, az Idegenre koronként éppúgy rájön a cezarománia, mint a Bolondra. A Doktor, kinek ruháit az Idegen nemsokára viselni fogja, maga is beleőrül abba, hogy felesége az Idegen kedvéért elhagyta.)

A Koldus és az Idegen közötti hasonlóság a szellemi övezetet is érinti: mindkettő tud latinul. Az Idegen esetében ennek természetes magyarázata van: egyszerűen része műveltségének. De úgy tetszik, a Koldusnak is jó oka van rá: ő ugyanis — amint ez a trilógia második és harmadik részének szereposztásából nyíltan is kitűnik — azonos a

[9] A. STRINDBERG: *To Damascus.* The Plays of Strindberg, Vol. II. Introduced and translated by M. Meyer. New York, 1976, 139.

[10] *I. m.*, 41—42.

Dominikánussal és a Gyóntatóval, annak ellenére is, hogy az első rész lidércnyomásos azilum-jelenetében mindkettő egyszerre lép fel, s a Gyóntató mutatja meg az Idegennek a Koldust. (Igaz, eredetileg Strindberg a későbbi trilógia első részét önálló drámának szánta, de az Idegen és a Koldus közötti ambivalens kapcsolatot a teljes trilógiában is fenntartotta.)

A Koldusnak a Gyóntató pappal való azonosulása vagy azonossága a Koldus és az Idegen viszonyát is további összefüggésekbe ágyazza. Úgy tűnik fel, a Koldus-Gyóntató az Idegen jobbik énje, kinek kiegészítő ellenlábasa a Kísértő, aki nemcsak az ördögi elvet, hanem az Idegen rosszabbik énjét is megtestesíti.

Erre vall az első rész IV. felvonásának 2. jelenetében leírt párbeszéd, melyben a Koldus az Idegen szemére lobbantja, hogy azért kap mindig rosszat az emberektől, mert mindig rosszat vár tőlük. Az Idegen megdöbbenve kérdi: „Ki olvas titkos gondolataimban, ki fordítja ki lelkemet, ki üldöz engem? Miért üldözöl engem? "[11] A Koldus, ki tehát úgy ismeri az Idegen lelkét, mint a sajátját, a kérdésre a bibliai kérdéssel felel: „Saul, Saul, miért üldözöl te engem? "[12] Krisztus kérdésével, melyet a Damaszkusz felé vezető úton Saulnak, a majdani Pál apostolnak tett fel.

A második rész IV. felvonásának 2. jelenetében (tehát az előbbi hely szerkezeti tükörpontján) az Idegen még szorosabb kapcsolatot sejt önmaga és a Koldus között, amikor a kozmikus dezorientáltság expresszionisztikus révületében ezt kérdi tőle: „Hol vagyok? Hová lettem? Tavasz van, tél vagy nyár? Milyen évszázadban vagyok, milyen kontinensen? Gyermek vagyok-e vagy öregember, férfi vagy nő, isten vagy ördög? S te ki vagy? Te vagy én? "[13]

S végül a harmadik rész 2. jelenetében az Idegen a Kísértőnek tesz fel hasonló kérdést, s tőle kap a kettejük rokonságát megerősítő választ: „Ki vagy te? " – faggatja a Kísértőt. „Fivéred" – hangzik a válasz. „Nem vagyunk-e egyformák? Némelyik vonásod saját arcképemre emlékeztet."[14] S mivel a Koldus-Gyóntató és az Ördög-Kísértő valóban az önmagával vívódó Idegen legbensőbb gondolatait fejezi ki, ezért mindegyik egyrészt az ő énjének poláris vetülete, másrészt és más szempontból az Idegen énje is e szellemi hatalmak vetülete. A köznapi képekben metafizikai ábrákat látó és szellemi hatalmak üzeneteit firtató Strindberg látásmódja és világképe ez. S egyben a századvég és a századforduló irracionális irányainak korélménye is: nemcsak Strindberg szellemi tájékozódása zavarodott meg ekkor; a pozitivizmus évtizedei után egy egész korszak volt akkortájt zavarban, s leste az eligazító jeleket az okkultizmusban, a miszticizmusban, a vallásban, az intuícióban (Bergson), a dionüszoszi voluntarizmusban (Nietzsche), a tudattalan ösztönvilágban és az álmokban (Freud). Strindberg patologikus érzékenysége művészi szempontból nem egyszerűen személyes ügy, hanem egykorú és később kibomló szellemi törekvések és élménytípusok koncentrált felfogásának általános megfigyeléseket rögzítő eszköze.

Az Idegen és a Koldus, az Idegen és a Kísértő, az Idegen és a Bolond, a Doktor stb. ezért nem úgy hasonlít egymásra, mint ahogyan Syracusai és Ephesusi Antipholus és

[11] *I. m.*, 98.
[12] Uo.
[13] *I. m.*, 168.
[14] *I. m.*, 209.

Dromio Shakespeare komédiájában, a *Tévedések vígjátékában*, ahol a két ikerpár összetéveszthetősége a helyzetkomikum forrása és a reneszánsz játékos életörömének megnyilatkozása. A strindbergi párok nem is úgy tükörképei egymásnak, mint Rosencrantz és Guildenstern Shakespeare *Hamlet*jében, Dobcsinszkij és Bobcsinszkij Gogol *Revizor*ában vagy akár Toby és Roby, Koby és Loby Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című drámájában, ahol a hasonlóság a társadalmi szerep vagy funkció uniformizáló hatásának eredménye, a jellemkomikum hordozója, és a szolgalelkűséget kigúnyoló szatirikus leleplezés eszköze. Ezeknek az embereknek nincs egyéniségük, belőlük kettő egy pár. A strindbergi alakmások inkább az expresszionista színpad önkivetítő alakjait előlegezik (R. J. Sorge: *A koldus*), énkettőző figuráit sejtetik előre (E. O'Neill: *Brown, a nagy isten, Örökkön örökké*), illetve más szempontból az abszurd dráma páros példázatait mint az emberi állapot fenyegető, groteszk, fekete humorban megmerített absztrakcióit vetítik előre (S. Beckett: *Godot-ra várva,* T. Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott*).

Strindberg az *Infernó*ban is feltételez magának egy titokzatos alakmást. „Az íróasztalommal szomszédos szobában — írja — egy idegent helyeztek el. Ez az ismeretlen ember sohasem szólt egy szót sem; úgy tűnt, írással foglalatoskodik a fa válaszfal mögött. Mégis különös volt, hogy mindig akkor tolta vissza a székét, amikor én megmozdítottam a magamét. Minden mozdulatomat megismételte . . . Amikor lefeküdtem, az íróasztalom melletti szobában lévő férfi is lefeküdt.."[15] Az idegen úgy másolta Strindberg minden mozdulatát, mintha a válaszfal tükör, ő pedig tükörkép lett volna. „Mert amikor az ember egyedül van, mindig van ott valaki más is"[16] — fejezi ki ugyanezt az érzést Strindberg a *Damaszkusz*-trilógia első jelenetében.

Az alakoknak és kapcsolataiknak drámai motivációjára is a naturalizmus és expresszionizmus kétfélesége jellemző. Az azilum-jelenet figuráit és történéseit egyrészt az Idegen balesete és lázas állapota indokolja, másrészt vizionárius hajlama magyarázza. A lidércnyomásos lázálom viaszkos arcú kísértetalakjainak láttató ereje és lélektani hitelessége oly nagy, hogy a láz a lázálomnak inkább ürügye, mint oka. A vízió csúcspontján a Gyóntató ótestamentumi átokkal sújtja és gyötri az Idegent, erről azonban később (a második rész I. felvonásában) kiderül, hogy valóban megtörtént; a Gyóntatóval azonos Dominikánus mondja el az Anyának, hogy lázálmában az Idegen annyi bűnét vallotta be, hogy szükség volt megátkozására. Az átkot valóságos természettudományos kísérlet motiválja: ha az Idegen ártatlan, s csak lázálmában vádolta önmagát, akkor az átok nem tesz kárt benne; ha viszont valóban bűnös, testét a sátán gyötri meg, s lelke üdvözül. A jelenetet az a Strindberg alkotta, aki azzal bizonyította a swedenborgi pokol és a földi élet azonosságát, hogy a pokol Swedenborg adta leírását teljes filológiai készültséggel, pontról-pontra azonosította egy osztrák alpesi völggyel. A menházat az Idegen olykor pokolnak nevezi, máskor úgy nyilatkozik róla, hogy „Vajon szegényház, őrültek háza vagy rendes kórház volt, nem tudom. Legszívesebben hallucinációként gondolok vissza rá."[17] A Doktor elmegyógyintézetnek hívja, az Apácafőnöknő A Jóreménység Apátságának nevezi, a színiutasítás a jelentések sokféleségét megengedő azilumként utal rá. A látványnak látomásként való értelmezése és a látomásnak látványként történő felfogása e kor-

[15] A. STRINDBERG: *Inferno,* 107.
[16] A. STRINDBERG: *To Damascus,* 31.
[17] *I. m.,* 86.

szakban Strindberg hétköznapi látásmódjára is jellemző, és a művész expresszionisztikus szemléletét erősíti. Az Idegennek nincs szüksége lázra ahhoz, hogy víziója támadjon; elég ha a kendőre néz, melyet felesége köt, s máris ideghálót lát, a Hölgy gondolatait; továbbá az asszony szülői házát, amelyet még sohasem látogatott meg, de amikor később felkeresett, mégis ismerősnek látott, és felesége anyját, akit nem ismert, de aki később ismerősként köszöntötte, s akit egy férfi szégyenletesen elhagyott, mint ahogy az Idegen is szégyenletesen elhagyott egy asszonyt . . . Lehet-e ezek után csodálkozni, ha az Idegen bezárt ablakán berepül egy szarka? Az álmok és látomások jelentősége a jellemábrázolásban, a drámai kifejezésmód álom- és látomásszerűsége szintén az expresszionista drámával rokonítja a *Damaszkusz*-trilógiát (A. Mombert: *Aeon*-trilógia, G. Kaiser: *Reggeltől éjfélig,* P. Kornfeld, *A csábítás, Menny és Pokol,* E. Toller: *Változás, Tömeg-ember*).[18]

Strindberg jellemábrázolásának kettős kötöttségére jellemző, hogy naturalisztikus megfigyelései is lélektani motívumok expresszív kivetítődéseként jelentkeznek. Az Idegen például egy lányismerőséről megjegyzi, hogy ritkán váltott fehérneműt, de tüstént azt is hozzáfűzi, hogy mégis őt nevezte piszkosnak, mert minden hibáját neki tulajdonította. A lány önmagát szerette, és barátját nevezte önzőnek; ivott, de az Idegent hívta iszákosnak; féltékeny volt, de partnerét tartotta Othellónak; uralomvágyó volt, de az Idegent vélte Nerónak; fösvény volt, de barátjáról állította, hogy Harpagon.

A *Damaszkusz*-trilógia szerzője a naturalista író érdeklődésével regisztrálja az alakjaival kapcsolatos tényeket. Főhősével szinte egy lélegzetre mondatja el, hogy anyja sohasem csókolta meg, inkább ütötte; bátyja baltával fejbe sújtotta, mert ő a fogát egy kővel kiverte; nem ment el apja temetésére, mert apja kidobatta nővére lakodalmáról; törvénytelen gyermekként, egy tönkre jutott apa fiaként látta meg a napvilágot, miközben a család egy öngyilkos nagybácsit gyászolt; gyűlöletben nevelkedett, gyűlölködővé, gyanakvóvá vált, s kis híján múlt, hogy elkerülte a tizennégy évi kényszermunkát.

Aki azonban mindezt lajstromba veszi, az a nevesincs Idegen. A trilógia egész szereplőgárdája közül csak a Hölgynek van tulajdonneve, Ingeborgnak hívják, de ezzel a névvel az Idegen nincs megelégedve, s a lányt átkereszteli Évának, anyósa szerint azért, hogy rajta keresztül pusztítsa el egész nemét. A Hölgy tehát az emberiség tévútra vezetőjének és ősanyjának nevét viseli, s e név illik is ahhoz, akit az Idegen szerint a felsőbb hatalmak azért rendeltek mellé, hogy elpusztítsa vagy megmentse a férfit. Az összes többi szereplőt csak köznév azonosítja, annak nyelvi jeleként, hogy az egyesnek különössé fokozása s a különösben történő konkrét általánosítása nehézségekbe ütközik, a különös sávja az egyes és az általános sarkpontjai felé húzódik szét, a tipikus felbomlik, s az író az általánosat közvetlenül veszi célba. A jelenségnek már Strindberg naturalista korszakában is megvannak az előzményei (ha ott az általános megjelölést a szövegben nem ritkán fel is oldja a személynév), de kiterjedtté (ha nem is egyeduralkodóvá) ott válik, ahol az expresszionizmus irányába való áttörés bekövetkezik: a *Damaszkusz*-trilógiában. A *Damaszkusz felé* ezzel is az expresszionista dráma egyik ismert fajtája felé fordul (R. J. Sorge: *A koldus,* W. Hasenclever: *A fiú*).[19]

Janus-arcú a *Damaszkusz felé* cselekménye is. Az *Inferno*-megrázkódtatás előtt írt naturalista drámáiban Strindberg többnyire feszes ívű és sodró lendületű cselekményt

[18] Vö. DAHLSTRÖM: 68–69.
[19] *I. m.,* 65–66.

futtatott végig a színpadon. A *Damaszkusz*-trilógiában is peregnek az események, de csak az egyes jeleneteken belül. A trilógia három részében és egészében a cselekmény elveszti előretörő jellegét, ciklikussá válik, lelassul; a fantazmagóriák, melyek a jelenetekben a színi feszültséget fenntartják, és a dekoratív változatosságot, színpadias elevenséget szakadatlan meglepetésekkel szolgálják, a teljes trilógia cselekményét szétzilálják, s az inkább történésekből, mint cselekedetekből alakuló, forrongva szétfutó epizódok a drámai akciót a Damaszkusz felé tett tétova lépések elemi aktusára korlátozzák. A cselekmény szubjektív felfűtöttsége, mozgalmassága és objektív helybenjárása, csak egy-egy mozdulattal megtört mozdulatlansága az expresszionista dráma felé mutat. (Az egyes színek dinamikus mozgékonysága és a teljes dráma viszonylagos állapotszerűsége az *Inferno*-válságot ideigóráig túlélő strindbergi naturalizmuson belül, az ugyancsak ciklikus cselekményű *Halálténc*ben is megfigyelhető.)

A cselekmény statikus és ciklikus jellegét Strindberg maga is kiemeli. A trilógia a várakozás, a magány és az öngyilkosságra is elszánt kietlen kétségbeesés intonációjával kezdődik. A várakozás reménykedő reménytelensége koronként Beckett *Godot*-jának hangvételét szólaltatja meg előre. Az első jelenetben az Idegen egy utcasarkon várakozik egy templom, egy postahivatal és egy kávéház mellett. A sarkon fa alatt pad áll. A Hölgy kérdésére, hogy mire vár, az Idegen ezt feleli: „Bárcsak tudnám. Negyven éve várok valamire. Azt hiszem, boldogságnak hívják; de az is lehet, hogy csak a bánat vége. . . . Idegen városban vagyok, egy barátom sincsen, s az a néhány ember, akit ismerek, rosszabbnak tűnik, mint az idegenek — majdnem ellenség. . . . Bárcsak tudnám, miért vagyok, miért állok itt, hová forduljak, mit tegyek."[20]

Az első rész ott végződik, ahol kezdődött: az utcasarkon, a templom, a postahivatal és a kávéház között. Az Idegen ismét a Hölggyel találkozik. Hosszú és zaklatott útján az Idegen körben járt volna — mint később az élet útját körkörösen rovó, dühöngő pénztáros Kaiser *Reggeltől éjfélig* című expresszionista színművében, vagy az alattvalói elől erdőbe menekülő, körben kerülő és üldözői karjaiba futó Jones O'Neill expresszionizmus ihlette drámájában, a *Jones császár*ban, vagy a ciklikus körpályán mozgó kultúra Spengler filozófiájában, *A nyugat alkonyá*ban? A színhely s a szereplők ismétlődése kétségkívül a hasonlóság mozzanatát emeli ki. Az Idegen magatartásában azonban bizonyos változás figyelhető meg. Az első jelenetben nem követte a Hölgyet a templomba. Az utolsóban elindul utána, s követi a templom kapujáig. A Hölgy hívó szavára így felel: „Bármikor bemehetek veled. De nem maradok bent."[21] Lélekben elindult tehát Damaszkusz felé.

Az Idegen helyzetének hasonlóságát és különbségét egy tárgyi mozzanat is kifejezi. A darab elején egy levélre vár (I. felv., 1. jelenet), de amikor dicsekvő örömmel felnyitja ajánlott levelét (II. felv., 2. jel.), rádöbben, hogy a bank pénz helyett csak egy értesítést küldött arról, hogy betétje kimerült. Az első rész végén eszébe jut, hogy nem váltotta ki azt az ajánlott levelet, melyre első ízben várt: rossz hírtől, bírói idézéstől tartott. Most sem bízik abban, hogy a levél jót is tartogathat számára, de a Hölgy biztatja, higgyen benne. Bemegy hát a levélért, s kiderül, hogy pénz van a borítékban, a pénz, mely oly sok nyomorúságtól megmenthette volna. A pénzes boríték tehát az isteni kegyelem jelképe?

[20] A. STRINDBERG: *To Damascus,* 29–30.
[21] *I. m.,* 109.

A balga tévelygés jele? A hitetlenség büntetése és a hit jutalma? Mindez együttvéve? Alighanem. Strindberg megtérésében is groteszken összefonódott a magasztos a kisszerűvel. Világi törekvéseinek sorozatos kudarca az *Inferno* örvényébe vetette, s felébresztette benne a vallásos vigasz s a lelki megújulás megtartó igényét. Az *Inferno*-krízis idején többször megfordult fejében, hogy szerzetesnek áll, azzal a gondolattal is foglalkozott, hogy laikus kolostort alapít, és 1898 augusztusában be is lépett egy belga kolostorba – de egy éjszaka után otthagyta a rendet, mert nem volt megelégedve a vacsorával és a társasággal.

A *Damaszkusz*-trilógia cselekményét mindhárom részben hasonló elvek szerint megformált csomópontok tagolják ismétlődő szakaszokra. A legjobban sikerült első rész elején az Idegen, mihelyt elnyerte a Hölgy szerelmét, magát képzeli a teremtő helyébe, és túláradó önbizalmát expresszionisztikusan torzított gigantikus-panteisztikus látomásban fejezi ki: „Ez az élet; igen, csak most élek igazán! Érzem, hogy kitágulok, szétterjedek, légiessé, határtalanná válok; mindenütt jelen vagyok, a tengerben, mely az én vérem, a hegyekben, melyek a csontvázam, a fákban, a virágokban. S fejem az égig ér. Végigtekintek a Világegyetemen, mely én vagyok, a Teremtő erejét érzem magamban, mert én vagyok a Teremtő. Szeretném kezembe fogni ezt a földgolyót, és maradandóbbá, szebbé gyúrni."[22] Amikor megtudja, hogy a borítékban nincs pénz, istenkáromló dühvel átkozza a teremtőt, párbajra hívja ki istent, felnyitja mellényét, és fenyegetően kiáltja az égre: „Rajta! Sújts le villámoddal, ha mersz! Riassz meg mennydörgéseddel, ha tudsz!"[23] (Hasonló jelenet O'Neill expresszionizmustól megérintett drámájában, a *Dinamó*ban is felötlik.) A kihívás némiképpen veszít nagyszerűségéből, amikor az Idegen a „kispolgári istenek"-et[24] átkozza, akik nem vállalják a nyílt küzdelmet, hanem csak hátulról döfködik a bajnokot gombostűvel, bosszantják kifizetetlen számlákkal, de a gúnyt még tragikus irónia és pátosz izzítja.

A második cselekményszakasz megpróbáltatásaiban az Idegen gőgje megtörik; ennek a fázisnak csúcspontja az azilum-jelenet lidérces lázálma, expresszionisztikus víziója.

A harmadik szakasz a befejezés: a megaláztatásra rákövetkező alázat s a megtérés lehetősége.

A trilógia második részében – a ciklikus elvnek megfelelően – ugyanezek a fázisok ismétlődnek. Az Idegen először magát magasztalja fel, alkímiával foglalkozik (mint Strindberg az *Inferno*-korszakban), úgy érzi, a világ sorsát tartja olvasztótégelyében; nem azért akar aranyat csinálni, hogy meggazdagodjék, hanem azért, hogy lerombolja a fennálló világrendet. Nem kevesebbre törekszik, mint hogy a Mindenható trónusáig emelkedjék, s lába elé helyezze az emberiség panaszait. A mozdulatot s a kiáltást majd az expresszionista művészek ismétlik meg.

A gőg kihívására itt is a megaláztatás a válasz; ennek váltópontja a vizionárius-expresszionisztikus bankettjelenet, melynek elején az Idegen az Akadémia díszvendége, a végén pedig kocsmatöltelékek céltáblája, kit – mivel nem tudja kifizetni a számlát – a rendőr a börtönbe kísér.

[22] *I. m.*, 58.
[23] *I. m.*, 60.
[24] Uo.

A vallásos alázatba a második résznek is csak a legvégén s ezúttal is vonakodva fordul át az Idegen kétségbeeséssel váltakozó, lüktető önérzete, s utolsó mondata is, melyet a Gyóntatónak mond, a kétértelmű „Jöjj pap, mielőtt meggondolom magam."[25]

A művészi szempontból legkevésbé meggyőző harmadik részben a cselekmény ciklikus csomópontjai még egyszer kitapinthatók. Az első jelenetben az Idegen még lázadozik sorsa ellen: a kegyelem már születésekor megtagadtatott tőle, ő volt az élet nem kívánt, üldözött, zaklatott, elátkozott gyermeke, akit megbüntettek, mert nem teljesítette a teljesíthetetlent, s akinek az élet sohasem szolgáltatott igazságot. Bár rugódozása korántsem éri el korábbi maga-gőgölésének méreteit és intenzitását, a Gyóntatónak mégis figyelmeztetnie kell rá, hogy ismét a lázadás szelleme hajtja; s a hegytetőn fehérlő kolostorhoz vezető útról is letér, hogy még egyszer aláereszkedjék a lenti világba, kipróbálja a földi életet és a házasságot.

Minthogy azonban ettől ezúttal is éppúgy megcsömörlik, mint a trilógia első és második részében, végül is folytatja útját a hegyen felfelé, megtagadja a világi hívságokat, elutasítja magától a Kísértőt, s az utolsó jelenetben már fehér novíciusruhában látjuk viszont, a Gyóntató vezeti kézen fogva. Az Idegen lemondása és alázata teljes, de a beavatási szertartás egyben gyászszertartás is.

Átmeneti helyen áll a *Damaszkusz felé* a hagyományos és az expresszionista dráma között szerkezeti vonatkozásban is. A trilógia első és második része formálisan még fenntartja a Strindberg terjedelmesebb naturalista drámáiban fellazítva megőrzött felvonásbeosztást; a harmadik rész azonban már nyíltan is eltörli a felvonásokat, és a kompozíció rendjét — az expresszonista drámaírásban megszokott gyakorlatot előkészítve — a jelenetek expresszív, asszociatív vagy illusztratív sorbakapcsolásával alakítja ki (G. Kaiser: *Reggeltől éjfélig,* B. Brecht: *Baal, A városok sűrűjében, Egy fő az egy fő, Mahagonny városának tündöklése és bukása, Badeni tandráma a beleegyezésről, A vágóhidak Szent Johannája, A rendszabály* stb., E. O'Neill: *Jones császár, A szőrös majom,* E. Rice: *A számológép;* vö. A. Schönberg *Várakozás* c. operájával).[26]

A dráma tagolása nem tetszőlegesen eldöntött technikai kérdés, hanem a történelmi korszaktól s a művészi világképtől meghatározott formai probléma. Ha a drámában fellépő jellemek autonóm emberek, akik objektív ellentétektől megszaggatott társadalmi talajon is képesek arra, hogy dinamikus cselekvéssel helyzeteket teremtsenek, s hogy egyén és társadalmi külvilág kölcsönhatásában kezdeményező, aktív s adott esetben meghatározó szerepet vállaljanak, akkor a konfliktust érvényre juttató drámai szerkezetet a cselekvés dinamikus erővonalai természetes módon hozzák létre, s tagolják az expozíciótól kezdve a küzdelmes bonyodalom szakaszain át a kirobbanó feszültség válságos tetőpontjáig, a sorsfordulóig s a drámai megoldásig. E szerkezetet főbb vonásaiban már a görög klasszika kimunkálta, a reneszánsz kifejlesztette és a klasszicizmus kanonizálta.

Hogy a szerkezeti egységek külsőleg hogyan nyilvánulnak meg, s a tagolásnak milyen eszközeit és szakaszait használja a drámaíró, szerepeltet-e kórust vagy sem stb., az már a történelem és a drámatörténet egyes korszakainak gondja, mely az esztétikai

[25] *I. m.,* 175.

[26] Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *A modern dráma fejlődésének története.* Budapest, 1911, II, 470—471. — ALMÁSI MIKLÓS: *A drámafejlődés útjai.* Budapest, 1969, 334, 338—339. — PETER SZONDI: *A modern dráma elmélete 1880—1950.* Ford. Almási Miklós. Budapest, 1979, 44—46.

alapproblémát nem érinti. A görög dráma még nem használ felvonásbeosztást, de jelentős tagoló szerephez juttatja a kórust. A római színjáték (Plautus, Terentius, Seneca) már felvonásokkal él. A reneszánsz humanista dráma, latin mintára, nemegyszer alkalmaz felvonásokat, Shakespeare azonban nem; drámáinak felvonásbeosztása francia példákat követő klasszicista ízlésű kiadók utólagos leleménye. A shakespeare-i drámaépítkezés alapja a jellemek önmegvalósító tetteiből kikerekedő jellemző jelenet, mely viszonylagos önállóságát megőrzi, de egyszersmind egy lendületesen előretörő cselekvési lánc meghatározott szeme is.[27] A láncszemekből a cselekmény csomópontjai szerves egységeket teremtenek (Shakespeare: *III. Richárd, Rómeó és Júlia, Macbeth* stb.). E tagolás a szakadatlanul új helyzeteket kikényszerítő s határozott nézőponttal párosuló reneszánsz individualizmus plasztikus és dinamikus drámai kompozíciója.

Ha viszont meghatározott történelmi körülmények függvényében a drámai alakok már (vagy még) nem képesek autonóm cselekvésre, az elidegenedés elterebélyesedő vagy éppen monopolisztikusan tömegméretű viszonyai között egyén és külvilág aktív és alkotó kölcsönhatása veszendőbe megy, a figura a helyzet, a miliő foglyává válik, s az alkotói nézőpont is bizonytalannná vagy elvonttá lesz, akkor az értékeket objektív érvényességgel és hatásfokkal valóra váltó tett devalválódásával vagy lehetetlenné válásával a drámai kompozíció is átalakul. Rész és egész szerkezeti egyensúlyát a maga módján az ibseni kritikai realista drámaépítkezés még fenntartja: a drámai formának mint ítélőszéknek a koncepciója itt is lehetővé teszi és megköveteli egy-egy objektív társadalmi feltételekben gyökérző válságnak a morális csúcspontig emelt és feszített fokozatos felnövesztését. A hősök cselekvési köre azonban megrövidül, világa beszűkül, lendülete megtörik, törekvéseiket környezetük korlátozza. Az expozíció–bonyodalom–tetőfok–sorsfordulat–megoldás szakaszai szerinti tagolás a jól megcsinált színdarabban azonban a társadalmi mélyáramok helyett már csak a társasági felszín fodrozódásait követi nyomon (E. Scribe, V. Sardou, A. W. Pinero, H. A. Jones, D. Belasco, Molnár F.), felvonásbeosztása egy jól olajozott szerkezet szerencsés esetben szellemesen működtetett mechanikus sémái szerint jár. A naturalista drámában a szerkezet fellazul, az expresszionista drámában pedig a felvonások szerinti ízelés is rendszerint felrobban, s a drámai kompozíciót rövid jelenetek kurta ostorcsapásai pörgetik fel.

Úgy tűnik, mintha a színek dramaturgiai fontosságának kiemelésével az expresszionista dráma a shakespeare-i reneszánsz színjáték esztétikai elveit folytatná. Valójában azonban épp az ellenkezőjét teszi: míg a reneszánsz dráma egy objektív fejlődési sor nyomvonalán tör előre, s jelenetei nagyobb egységek szerves részei, az expresszionista dráma szerkezete a színek szubjektív sorozatát veti s vetíti a néző elé, s a jelenettel nem előkészíti, hanem helyettesíti a nagyobb dramaturgiai egységet. Így tükrözi vissza azt a világállapotot vagy világképet, melyben a valóságnak már nincs igazsága, s az igazságnak még nincs valósága, s melyben ezért az igazság csak „a valóság ellenében", a köznapi formák ösztönös, indulatos, expresszív eltorzításával, lázálomszerű, lidércnyomásos, vizionárius átalakításával vagy elvont, mitikus képletek, tételek allegorikus illusztrációjaként sejthető meg. Ahol a jövőben villogó cél felé nem vezet látható s járható út, ott a

[27] Vö. LUKÁCS GYÖRGY: *Shakespeare és a modern dráma* (1909). *Ifjúkori művek (1902–1918).* Budapest, 1977, 485–487. – LUKÁCS GYÖRGY: *Shakespeare időszerűségének egyik vonatkozásáról* (1964). *Világirodalom.* Budapest, 1969, I, 18.

szerkezet rövid ízületei nem rakhatnak ki hosszabb szakaszokat; ott a jelenet közvetlen adottság, a felvonás pedig nem létezik. Jó oka van annak, hogy ez a drámaszerkezet az első világháborús válság idején terjedt el, fennmaradt a baloldali expresszionisták háború utáni, messianisztikus forradalmi világnézetének megformálása során is, de nem egy író fejlődésében fokozatosan visszatért a jeleneteket felvonásokká kerekítő drámakompozícióhoz, amikor a cél közvetítetlen volta a valóság történelmi mozgásának és a drámaírói szemlélet megváltozásának következtében megszűnt (E. Rice vagy O'Neill későbbi fejlődése). Jelenet és felvonás új egysége az expresszionista drámában kikísérletezett indulati, asszociatív képzetkötések tanúságait is felhasználhatja (pl. a flashback-technika A. Miller: *Az ügynök halála* című színművében).

Ebben a két fejlődési sorban világosodik meg a *Damaszkusz felé* kompozíciójának drámatörténeti jelentősége, s válik érthetővé az a hatás, melyet a maga átmeneti drámaépítkezésével egyrészt a hagyományos felvonásbeosztást feladó expresszionistákra, másrészt az expresszionizmus felől a modern realizmus felé tartó s a színek és felvonások egységét újjáteremtő drámaírókra (így többek közt O'Neillre) tett.

A *Damaszkusz*-trilógia első része öt felvonásból és tizenhét jelenetből áll. Az I. felvonás két jelenete („Az utcasarkon", „A Doktornál") tekinthető drámai expozíciónak; a II. és III., a III. és IV., valamint a IV. és az V. felvonást elválasztó színek között azonban nincsen nagyobb dramaturgiai cezúra, mint a felvonásokon belüli színek között, s e tény félreérthetetlenül jelzi, hogy a drámai szerkezetet a színek, nem pedig a felvonások tartják. Kiemelt kompozíciós jelentőséget sem egy felvonás, hanem egy jelenet, méghozzá egy felvonásközépi szín, a III. felvonás 2. jelenete (az azilum-jelenet) kap, mely a trilógia első részének szerkezeti váltópontja. E félelmetes erővel lobogó lidércnyomásos lázálom érleli meg az Idegenben a Damaszkusz felé indító bűnbánat lelki készségét.

E szerkezeti csúcsponton jut a dráma kifejezésmódja a legközelebb az expresszionizmus lázas forrongásához, ám ugyancsak ez az a pont, amelyben a drámai kompozíció geometriai rendezettsége is kicsúcsosodik. E mértani középpontba helyezett szín előtt is, után is nyolc-nyolc jelenet áll, s ezek úgy vannak felrakva, hogy a középponttól azonos távolságra eső, de ellentétes irányú színek (színterek) azonosak legyenek. Az azilum-jelenetet közvetlenül követő és megelőző szín például „A rózsa szoba", az eggyel későbbi, illetve korábbi jelenet „A konyhában" zajlik, a legutolsó jelenet pedig ott, ahol a legelső: „Az utcasarkon". Strindberg magyarázatot is fűz ehhez az elrendezéshez: „E zenéből kölcsönzött ellenpontos forma . . . a következő hatással jár: a hallgató visszaemlékezik a korábban színre állított különféle helyekre, s ezáltal a dráma azt a benyomást kelti, mintha a távoli jövőben játszódnék, mely mögött sok minden meghúzódik . . ."[28] A jelenetek tehát éppúgy titokzatos hasonmásai, ellenpontozó megfordításai, álomszerű tükörképei egymásnak, mint a drámai szereplők, s a néző időtudatát éppúgy szédületbe forgatják, mint ahogy alakérzékelését is megbolydítják. Ugyanakkor külső rendező elvet is visznek a kompozícióba, az expresszionisztikus hatások vizionárius zűrzavarát mértani szigorral és szimmetriával ellensúlyozva. Strindberg itt olyan megoldással kísérletezik, amilyet később az expresszionizmust konstruktivizmussal párosító zeneművészet és irodalom széles körben alkalmaz: az expresszionista disszonanciát matematikai sorokba rendező schönbergi, bergi, weberni atonális, 12 fokú sor-zene csakúgy, mint az expresszionis-

[28] Idézi DAHLSTRÖM: 148.

ta-szürrealista kavargást homéroszi párhuzamokkal kordában tartó joyce-i *Ulysses* vagy a Grál-mítosszal megfegyelmező elioti *Átokföldje.*

A trilógia második része négy felvonásra és kilenc jelenetre oszlik. Itt is a jelenetek a jelentősek s a felvonások jelentéktelenek. A színek nemegyszer vizionárius képlékenységgel váltanak át egymásba, így a III. felvonás 1. jelenetén belül a bankett-szín a kocsma-jelenetbe, ez a 2. jelenetként elkülönített börtön-képbe, ez pedig a 3. jelenetként felvett rózsa szobába. A jelenetek elrendezésében bizonyos szabályszerűség ezúttal is megfigyelhető. A második rész középpontjába a III. felvonás 2. jelenete, a lidércnyomásos börtön-kép kerül, mely az Idegen megpróbáltatásainak mélypontja. Előtte s utána egyaránt 4–4 jelenet sorakozik fel. Az első felvonás egy, a második két, a harmadik három jelenetből áll. A második, harmadik és negyedik felvonás utolsó jelenetének színhelye egyaránt „A rózsa szoba".

A harmadik rész már teljesen leveti magáról a felvonások álcáját, s kizárólag jelenetekből áll. A kilenc jelenet egymás fölé rétegződő szintjeinek rendező elvét a hegytetőn fehérlő kolostorhoz vezető stációk sora alakítja ki. A felfelé kalauzoló utat egy ízben (az 5. és 6. színben) szakítja meg a földi boldogsághoz való visszatérés kísérlete; erről azonban hamarosan (s immár véglegesen) bebizonyosodik, hogy istenkísértés, s így az Idegen hagyja, hogy a Gyóntató bekísérje a kolostorba, melyről (vigasztalan vigaszul?) kiderül, hogy a művészeteket és tudományokat is magába foglalja, és a könyvtárakat, múzeumokat, laboratóriumokat is magába fogadja.

A trilógiának a jellemek autonóm cselekedeteitől igen kevéssé kötött és felvonások boltívei alá sem álló jeleneteit a geometriai, matematikai és tipográfiai szerkesztésen kívül makacsul visszajáró, jelképes vezérmotívumok is egységesíteni hivatottak (a pokol-motívum vagy a gyászinduló, mely az érzelmek expresszív összetorlódásának pillanataiban vagy végzetes emlékeztetőül úgy szólal meg újra és újra, mint majd Tennessee Williams *A vágy villamosa* című drámájában a „méla zongoraszó" és a Varsoviana).

A szemlélet- és kifejezésmód földcsuszamlásának műfaji következményei is vannak. A *Damaszkusz*-trilógia műfaja a naturalizmus felől az expresszionizmus felé lendül. A drámai hármasnak van egy olyan műfaji övezete, mely a naturalista drámák világára emlékeztet. A nemek harca a maga ismétlődő, végzetszerű, biológiai determinizmusával, a szeretet és a gyűlölet sorsszerű villódzásával és emberek közötti, evilági konfliktust megtestesítő jellegével erre utal. A koronként felötlő társadalmi feszültségek és koccanások (az Idegennek a Koldussal szembeni kezdeti dölyfe, az Anyának a lerongyolódott Idegent lekezelő fennhéjázó gőgje, az Idegen anyagi helyzetének hullámzása s ennek következményei) szintén reális helyzetekbe ágyazott, bár korlátozott hatósugarú kollíziókat képviselnek. Az Idegen alkimista hajlamai sok vonatkozásban közvetlen másolatai Strindberg aranycsináló kísérleteinek. Számos jelenetnek erős tárgyi hitele van, s ezek a színek egy-egy önállósult naturalisztikus életszeletet is kimetszenek az élet szövevényéből.

De a dráma műfajának a naturalista réteg csak külső kérge, mely alatt lefojtott expresszív láva forr s robban. Az igazi drámai feszültség nem férfi és nő, szegény és gazdag, hanem az evilági erők és a túlvilági hatalmak között feszül és vet szikrát.[29] A fizikai és a metafizikai áll itt egymással szemben és csap össze; tudás és hit, életigenlés és

[29] Vö. LAMM: 311.

élettagadás, önmegvalósítás és önfeladás, büszkeség és bűntudat, vakmerőség és merő vakság, szenvedély és szenvedés mérkőzik meg-megújuló rohamokban.

A konfliktus áthelyeződésének messzemenő műfaji következményei vannak. Először is, a naturalista életszelet misztifikálódik. Az Idegen a trilógia harmadik részének 2. jelenetében ezt mondja a Hölgynek: „Most látom csak lelked, ahogy Isten teremtette, az angyalt, mely Ádám bűne miatt letaszíttatott és halálos börtönbe vettetett. Mégis van mennyország. Nem az volt a kezdet, amikor mi kezdődtünk, és nem az lesz a vég, amikor mi véget érünk. Az élet töredék, kezdet nélkül és vég nélkül. Ezért olyan nehéz megérteni."[30] E töredék: az égre vetített naturalista életszelet. A körülötte lélegző világ az értelem számára áthatolhatatlan, csak a hit sejtheti meg. A földi lét a lélek büntetése. A személyes szenvedés tehát – melyet korábban az Idegen annak tulajdonított, hogy a női nem gonosz, hogy ő saját boldogságát a mások boldogtalanságára próbálta alapozni, hogy a büszkeség bűnébe esett, vagy hogy a gonosz hatalmakat szolgálta – Ádám személytelen vétkének (a szenvedő személyen kívül álló bűnnek) következménye.

Ebből, másodszor, az következik, hogy a dráma allegorikus jelleget ölt: a benne foglalt történések metafizikus hatalmak létének, működésének, megtagadásának, majd felismerésének megnyilatkozásai, illusztrációi. A trilógia csak annyiban lélektani dráma, amennyiben az egyéni lélek az egyetemes lélek átsugárzása, példája. Így lesz a *Damaszkusz felé* a középkori misztériumjátékok, moralitásdrámák, stáció-példázatok modern utóda.

Harmadszor, a dráma a legkülönfélébb (s gyakran ellentétes értelmű) mítoszok hordozója. A freudi tanítással analóg módra értelmezett Oidipusz-monda (sőt -komplexus), a Prométheusz-monda, a Faust-legenda, az ironikusan megfordított Grál-legenda, sőt még a misztikusan átértelmezett hegeli dialektika is mind beletorkollik a bibliai Damaszkusz-elbeszélésbe.

Negyedszer, a félálmok, álmok, víziók, licércnyomások oly fontossá válnak a drámában, hogy kilépve természetes határaik közül az ábrázolás- és kifejezésmód tekintélyes részét álom- és látomásszerűvé varázsolják, a valóságot egy realitás feletti szellemi világ magasabb igazságának nevében devalválják, s ezáltal expresszionisztikus-szürrealisztikus műfaji jelentőségre jutnak. A lidércnyomásnak valóság-súlya van, s a való vizionáriussá torzul, mint Kokoschka expresszionista képein és drámáiban.

Ötödször, a Damaszkusz-trilógia műfaji alkatát olyan mozzanatok is alakítják, amelyekben a későbbi abszurd dráma körvonalai sejlenek fel. A második rész I. felvonásában a Doktor ezt mondja az Idegennek: „. . . nem hiszem, hogy teljes mértékben tudatában van abszurditásának."[31] A Doktor hosszú ősz üstöke a nyakát verdesi. Panamakalapot és vadász-zekét visel. Megzavarodott elmével és felbolydult lélekkel keresi fel a házat, mely egykor az övé volt, de most az Idegené; a Hölgyet, ki egykor az ő asszonya volt, de most az Idegen felesége; s magát az Idegent, ki valamikor az ő vendége volt, most pedig utóda, vetélytársa s alkalmasint sorstársa is: az ő ruháját viseli, az ő asszonyát birtokolja és bitorolja, a faluban doktornak szólítják, és feltehetően az ő sorsára jut majd. Átkait az Idegen a bűntudat bénultságával hallgatja, lelkifurdalása lélekben a vádlottak padjára ülteti.

[30] A. STRINDBERG: *To Damascus,* 202.
[31] *I. m.,* 127.

A Doktornak igaza van, az Idegen helyzete bizonyos mértékig valóban abszurd: amikor a Doktort megrabolta, önmagát is kifosztotta, hiszen azt a nőt vette el, aki a Doktort romlásba taszította, s az Idegent is ugyanúgy meggyötri majd. Amennyiben az Idegen Strindberg alteregója, annyiban rá is vonatkozik a Doktor kritikája: nem ismeri fel teljesen helyzete képtelenségét. Erre vall az a megjegyzés is, melyet az Idegen a Hölgynek tesz önmagáról: „A humor és a komolyság számomra ugyanaz a dolog."[32] Az észrevétel hitelességét Strindberg *Inferno*-vallomása nem egy helyen tanúsítja. Amennyiben azonban a Doktor is Strindberg teremtménye, s részben az ő tükörképe, részben az Idegen hasonmása, annyiban Strindberg önmagát valamelyest kívülről is szemléli. Aki egyik alteregójával azt mondathatja másik alteregójáról, hogy nincsen teljes tudatában önnön abszurditásának, az mégiscsak tudatában van a dolognak — mint Strindberg is az *Inferno* más passzusaiban. Végtére is az Idegen maga is elismeri a Doktor előtt, hogy az adott pillanatban ő a nevetségesebb kettejük közül.

E nevetségesség kezdettől fogva rosszkedvű, örömtelen nevetéssel párosul, de ez is hamarosan az Idegen torkára forr, amikor a Doktor megátkozza. Miután a Doktor a Hölgy nevelésére a botot ajánlja, s az Idegen azt kéri tőle, legyen irgalmas — nem a nő, hanem a gyermek kedvéért, kit az anya a szíve alatt hordoz —, a Doktor féltékenységében őrjöngeni kezd, maga is orvosi esetté válik, s ezt mondja *„vadul"*: „Értem, tehát gyerek is van! A *mi* házunk, a *mi* rózsáink, a *mi* ruhaneműink, nem feledkezve meg az ágyneműről sem, és a *mi* gyerekünk! Mindenütt ott vagyok a házadban, ülök az asztalodnál, fekszem az ágyadban; ott vagyok a véredben, tüdődben, agyadban; mindenütt jelen vagyok, s te nem tudsz megérinteni. Amikor elüti az éjfelet, jeget lehellek szívedre, s az megáll, mint a törött óra. Amikor íróasztalodnál ülsz, eljövök hozzád, s egy láthatatlan pipaccsal elbódítom szellemed, s megzavarom elméd, hogy látomásokat láss, melyeket nem tudsz majd megkülönböztetni a valóságtól. Botlató kő leszek utadon. Tüskévé változom, hogy megszúrjam kezed, midőn megszeded a rózsát. Szellemem pókhálóként befon, s ama nő segítségével, kit eloroztál tőlem, orrodnál fogva vezetlek, mint a gyűrűs bikát. Gyermeked enyém lesz, és én beszélek majd az ő szájával. Szemében szememet látod, s ellenségként fogod elrúgni magadtól. Isten veled ház, isten veled rózsa szoba. Nem fog ott boldogság virulni, melyet megirigyelhetnék."[33] E romantikusan képtelen és groteszkül félelmetes fenyegetés már legfeljebb csak mértéktelen eltúlzottságának komikumával kelti fel az inkongruencia benyomását. A trilógia egészének összefüggésében ezt csak növeli az a körülmény, hogy a Hölgy, ki a Doktor bosszújának eszköze, végül is a jóra vezérlő szellemi hatalmak küldöttének bizonyul.

Hogy itt nem egyszeri s alkalmi jelenségről van szó, azt egy másik példa érzékeltetheti. A második rész III. felvonásának 3. jelenetében a Hölgy vajúdik, s a szolgálót küldi férjéhez, kit egy szívességre kér. Az Idegen rosszat sejt, s egy shaw-i hangvételű szellemességgel könnyít magán: „Olyan, mint egy elektromos angolna — mondja közvetítővel üzenő feleségéről —, csapásait távolról méri."[34] A nézőnek azonban szinte ideje sincs elmosolyodnia, a csapás fenyegetése máris valóra válik. A Hölgy egy levelet kiván zöld kabátja zsebéből, s az Idegen, mihelyt rápillant a levélre, elborzadva kiált fel: „Ez a vég!

[32] *I. m.*, 38.
[33] *I. m.*, 128—129.
[34] *I. m.*, 156.

Álmodtam róla, s most igaznak bizonyul. Gyermekeimnek mostohaapjuk van."[35] A hatás komorságát kísértetiességgel fokozza, hogy az elektromos angolnára vonatkozó közmondásszerű megállapítást a következő színben a Doktor teszi meg, s ő is a Hölgyre vonatkoztatja, aki az Idegent a bíróság elé idézteti, ugyanúgy, ahogy egykor a Doktort (akkori férjét) is beperelte rágalmazásért, mivel az nem egyezett bele, hogy éjszakáit szeretőjénél töltse. Az Idegen és a Doktor titokzatos, tükörképszerű hasonlóságának benyomása így tovább erősödik.

Az inkongruencia radikális kontrasztja, mely híjával van a szatirikus kívülállás radikalizmusának, s ezért nem válthat ki felszabadító nevetést, csak sötétre satírozott, kétségbeesett iróniát, az abszurd dráma felé mutat. Ahol az élethelyzetek képtelensége az életképtelenség helyzete, s az irónia egyetemessége a szerző pozícióját is magába foglaló világállapot velejárója, ott az irónia szükségképpen önirónia is, és az abszurditás emberi adottság, maga az emberi lét. Míg azonban Pinter és Beckett nem tesz kísérletet arra, hogy figuráit képtelen helyzetükből megváltással kiváltsa, Strindberg az Idegent elindítja Damaszkusz felé, s a világ abszurd voltát tisztító büntetésnek tekinti.

E megoldást azonban – belső meghasonlottsága jeleként s újabb képtelenség forrásaként – Strindberg majdnem olyan polemikus hévvel támadja, mint amilyen kétségbeesett energiával képviseli. Amikor a Kísértő az emberi autonómia jogát, a lázadás lehetőségét, a személyiség szabadságát s a tudás tekintélyét hirdeti a Gyóntatónak az alázatot s a lemondást pártoló szavaival szemben, akkor Strindberg nemegyszer a Kísértőt kíséri rokonszenvvel s a Gyóntatót ellenszenvvel. A Kísértő Strindberg szándéka szerint a Sátán, érzelmi voksát tekintve azonban nemritkán Prométheusz és Faust. Jellemző például, hogy a második rész utolsó jelenetében, ahol a Hölgy azt kéri a Gyóntatótól, enyhítse meg az Idegen szenvedéseit, csökkentse terheit, a Gyóntató így felel: „Nem. Ez csak szemtelenné teszi, s arra készteti, hogy istent rosszindulattal és igazságtalansággal vádolja. S ez az ember démon, akit láncra verve kell tartani. Ezek a forradalmárok arra használják tehetségüket, hogy rosszat cselekedjenek, s az embernek a rosszra való hajlandósága határtalan."[36] A harmadik rész 2. jelenetében pedig az Idegen úgy érzi, a Kísértő az élet felé fordítja: „Nem tudom, ki vagy, de te vagy az első ember, aki olyan válaszokat adott nekem, amelyek esetleg összebékíthetnek az élettel. Te vagy . . . a szabadító."[37] Az élettel való összebékülés csak a világi célok és küzdelem vállalása, nem langyos kompromisszum; következménye Prométheusz halhatatlan kínja: „keselyű tépi a májad örökké."[38] Az abszurd drámában azonban a dezorientáltság, a magatartás belső aláásottsága már nem a vallott és a vállalt pozíciók között fel-felbukkanó kontraszt, hanem egzisztenciális s ezért egzisztencialista adottság: az alternatíva nélküli emberi lét képtelensége.[39] Megnyilatkozási formája ezért nem alkalmi cikázás, hanem egynemű minőség.

A *Damaszkusz*-trilógiában az abszurditás felidéződésének további forrása a naturalisztikus és expresszionisztikus hatáshullámok egymást zavaró, szecessziós interferenciája.

[35] Uo.
[36] *I. m.*, 173.
[37] *I. m.*, 213.
[38] Uo.
[39] Vö. ALMÁSI MIKLÓS: *Tragédiák a szemétkosárban. A drámaíró Beckett.* Utószó S. Beckett *Drámák* című kötetéhez. Budapest, 1970, 361–362.

Ennek a drámában két alapformája van. Az egyikre az jellemző, hogy a magánélet naturalisztikusan kisszerű, kicsinyes és szűkös motívumait Strindberg megkísérli expresszionisztikusan felfokozni. A feleség félrelépései misztikus jelentést kapnak, női fifikája titokzatos jelentőségre tesz szert, az anyós rosszindulata a gonosz, sőt a jó szellemek kisugárzása. Az így keletkező akaratlan abszurditás az abszurd dráma pinteri fajtáját készíti elő, melyben szintén naturalista nyersanyag expresszionista felizzításából ered a groteszk képtelenség. Pinter azonban éppen erre a hatásra törekszik, az abszurd tehát nem szándéktalan és váratlan melléktermék, hanem a világképnek a formába történő átnövése.

A strindbergi interferencia másik típusában egy-egy expresszionisztikusan kivetített, megemelt szellemalak hirtelen a naturalisztikusan közvetlen élettapasztalatok kisszerű közegébe zuhan. Ilyen bukott angyal például a Kísértő, aki a harmadik rész 6. jelenetében az Idegennel versenyt panaszkodik elvált feleségére, elősorolván, hogyan vált neje házias asszonyból társaságban grimaszoló majommá, ki arcán ideően férfiak szatír-maszkjának lenyomatát, szemében matadorok és huszárok kicsinyített fényképét hordta. A fizikaiba átszüremkedő metafizikai az abszurd dráma becketti változatát előlegezi; Beckett azonban a maga abszurd allegóriáit ismét csak tudatosan szerkeszti meg, és homogén világképhez talál egynemű formát.

Ezt Strindberg csak egy-egy rövid párbeszédben közelíti meg. Ilyen például az Idegen és a Koldus közötti dialógus a trilógia első jelenetében:

„Idegen: Mit turkálsz, koldus?

Koldus: Nem tudom, mire gondolsz. Mindenesetre nem vagyok koldus. Kértem tőled valamit?

Idegen: Bocsánatot kérek. Az ember ne ítéljen látszat szerint.

Koldus: Ne bizony. Ki tudod találni, ki vagyok?

Idegen: Nem is érdekel.

Koldus: Honnan tudja azt az ember előre? Az emberek csak akkor kezdenek érdeklődni, amikor már késő . . . Nekem minden sikerült, amit csak megpróbáltam, mert sohasem próbáltam meg semmit. Polükratész vagyok, tudod, az a fickó a gyűrűvel. Mindent elértem az életben, amit csak akartam. De tulajdonképpen sohasem akartam semmit, és beleúnva a sikerbe, elhajítottam a gyűrűmet. Most, hogy öreg vagyok, hiányzik, és matatok utána a kanálisban. De ha nem találok arany gyűrűt, csikk is megteszi.

Idegen: Nem tudom, bölcsesség ez vagy bárgyúság.

Koldus: Én sem.

Idegen: Tudod-e, ki vagyok?

Koldus: Nem is érdekel.

Idegen: Az emberek csak akkor kezdenek érdeklődni — a fenébe is, papagájt csinálsz belőlem. Nem jobb, mint a csikkszedés. Eredj innen!

Koldus *(megemeli a kalapját):* S nem akarod felszedni az enyémet?

Idegen: Mi az a forradás a homlokodon?

Koldus: Egy közeli rokonomtól kaptam.

Idegen: Megijesztesz. Megtapogathatlak, hogy lássam, valódi vagy-e? *(Megérinti a Koldus karját.)* Igen, valódi vagy. Volna szíves, kedves uram, leereszkedni hozzám, és elfogadni egy kevés aprópénzt annak fejében, hogy megígéri: más külvárosban keresi majd Polükratész gyűrűjét? . . . Takarodj!

Koldus: Elmegyek. De túlságosan sokat adtál. Itt a háromnegyede vissza. Így ez csak baráti kölcsön.

Idegen: Én a te barátod vagyok?

Koldus: Legalábbis én a tiéd. S ha valaki egyedül van a világon, nem lehet válogatós."[40]

E párbeszéd Estragon és Vladimir metafizikusan talányos, allegorikusan abszurd, fekete humorba oltott, hátborzongató bohóctréfái felé tart.

A naturalizmus és az expresszionizmus kettős pólusának vonzását a trilógia stílusa is érzi. A naturalizmusból az expresszionizmus irányába történő kitörés a dráma nyelvében is újra és újra tetten érhető. A második rész IV. felvonásának 1. jelenetében az Idegen egy utcalánnyal iszik a kocsmában. A lány kezét szépnek és fehérnek, a magáét rútnak és feketének látja. Rémületét a testi bomlás és a halál naturalista képei teszik szemléletessé: „Már fekete. Talán rohad is? Megállt a szívem? ... Igen, megállt. Akkor hát halott vagyok, s tudom, mikor történt a dolog. Még elgondolni is szörnyű, hogy az ember járkálhat a világban, s közben halott. De hol vagyok hát? Ezek az emberek is holtak?"[41] A kocsmában látott ivócimborák naturalisztikus látványának növekvő iszonyatát a szenny áradása, az igék drasztikus dinamikája, a leíró képnek hasonlatba történő átfordítása, az igék halmozása, a szóismétlés fokozó hatása, a mondat hosszának megnövekedése és a kérdésnek állítással való felcserélése fejezi ki: „Olyanok, mintha a szennycsatornából emelkedtek volna ki, vagy mintha a szegényház, a kórház és a börtön köpte volna ki őket. Az éjszaka munkásai, akik szenvednek, nyögnek, káromkodnak, veszekszenek, gyötrik egymást, mocskolják egymást, irigylik egymást, mintha bármilyük is volna, amit érdemes irigyelni!"[42]

A telítődő indulati töltés vad energiája a naturalisztikus látványt megtorlasztja, eltorzítja, majd expresszionisztikus látomásba váltja át, mely az izzó érzékeket a rossz álom lidércnyomásával izgatja, terheli, s egyszavas felkiáltó mondatok, éles imperatívuszok kemény korbácsütéseivel sanyargatja: „Az álom tüze végigfut ereiken, nyelvük káromkodástól kiszáradt szájukhoz tapad, s a tüzet vízzel oltják, tüzes vízzel, mely új szomjúságot hoz rájuk, tüzes vízzel, mely maga is kék lánggal ég, s úgy égeti ki a lelket, mint a préritűz, mely csak vörös homokot hagy maga után. *(Iszik.)* Égesd! Oltsd! Égesd! Oltsd!"[43] Ám az emlékezés kínját konkrét és elvont expresszionisztikus összeütközése sem törölheti el: „Egy dolog azonban nem ég el: az emlék — a múlt emléke. Hogyan égethetné el az ember az emlékeket?"[44]

A komor háttér előtt izzó emlék csillapíthatatlan fájdalma élesebben beleégeti a néző vagy olvasó idegeibe a dráma üzenetét, mint a lemondás gesztusa vagy a megtérés szándéka.

Strindberg az európai és az amerikai drámának máig jelentős sugalmazója. A naturalista mozgalomnak éppúgy részese volt, mint ahogy az expresszionista drámának is előkészítőjévé vált; élveboncoló színpadától a lélektani realizmus éppúgy tanult, mint a kegyetlen színház és az abszurd dráma. Shaw éppúgy becsülte, mint O'Casey; jelentőségét

[40] A. STRINDBERG: *To Damascus,* 35–36.
[41] *I. m.,* 160.
[42] Uo.
[43] Uo.
[44] Uo.

és befolyását oly különböző drámaírók ismerték el, mint O'Neill, T. Williams, Th. Wilder, Pinter, Ionesco, Albee vagy Peter Weiss.

E sokfelé sugárzó, máig eleven inspirációnak gyújtópontjában az én válsága áll. Strindbergnek koronként a téboly határát súroló felajzott idegállapota életrajzi kuriózum, korhoz kötött szenzáció maradt volna csupán, ha nem egy személyén és körülményein túlmutató veszélyes válságjelenségnek, az elidegenedés börtönében fogva maradt én felbomlásának kifejezésére fokozta volna fel egy jelentős művészi tehetség érzékenységét. A nőemancipáció jogosságának tagadása éppoly kevéssé tartotta volna életben Strindberg nőgyűlölő drámáit, mint a nőemancipáció igenlése Ibsen feminista színműveit, ha nem állna mögöttük egy általánosabb érvényű és mélyebb tartalom: az én krízise a *Halálta*ncban vagy a *Damaszkusz*-trilógiában és szabadságharca a *Babaszobá*ban. E patologikus válságot Strindberg naturalisztikus drámáiban egy szorosan záró miliő fullasztó közegében ábrázolja, expresszionisztikus darabjaiban groteszk, stilizált álomvízióként vetíti ki, de mindvégig a megszenvedett szenvedély általánosító erejével formálja meg. Ebben áll életművének megtartó egysége és hipnotikus hatása.

A családsorsok sajátos vonásai a finn családregényekben

SZOPORI NAGY LAJOS

A családregény műfajnak már a kialakulása idején — a századfordulón — egyik lényeges jellemzőjévé vált, hogy az ábrázolt (leginkább polgári) család életfolyamatából a bomlás, a hanyatlás szakaszát ragadta ki és mutatta be. Ez a jellegzetessége azután a gyors elterjedés során annyira megerősödött, hogy szinte műfaji követelményként kezelték az írók a széthullás, deklasszálódás irányába történő sorsvezetést. Erre mutat többek közt az is, hogy például a közép-európai országokban az ottani hanyatló osztályokhoz, rétegekhez tartozó családok kerülnek leginkább az egyébként nem túl jelentős családregények középpontjába már a század első harmadában (Babits Mihály: *Halálfiai,* Maria Dąbrowska: *Éjjelek és nappalok,* Joseph Roth: *Radetzkymarsch*).

Mind a mai napig igen ritka eset, hogy a család emelkedésének folyamata kapjon jelentős szerepet egy családregényben, s még ritkább az, hogy a család célhoz érkezésével, fölvirágzásával záruljon a mű. Két korszaka (vagy inkább típusa) van a világirodalomban az effajta regényeknek, két, tulajdonképpen befejezetlenül maradt kísérlet. Az egyik csoportot néhány skandináviai, illetve amerikai (többnyire kivándorlókkal, pionírokkal foglalkozó) családregény alkotja, ezek azonban — noha a család emelkedését is ábrázolják — nem a siker, hanem a kudarc pontján zárják le a sorsot (Ole Rölvaag és Faulkner trilógiája, Wilhelm Moberg tetralógiája).[1] A másik típus az 50-es években az európai szocialista országokban született családregény-kezdeményeknek az a kis csoportja, amelyekben már valóban a fölívelő út áll a középpontban, az az út, amelyen a munkás- vagy parasztcsaládok a nyomorúságból elérkeznek a felszabadulás meghozta emberibb létbe (Willi Bredel és Veres Péter trilógiája).

Finnországban, ahol a családregény a 30-as évek elejétől napjainkig élő, egyre megújuló műfaj maradt, éppen az az egyik legjellemzőbb sajátossága a regénytípushoz tartozó tizenkét, irodalmi értékű műnek, hogy nem a családok bomlási tendenciáit, hanyatlását mutatják be. Közülük kilencnek egyenesen a família fölemelkedésének, kiteljesedésének ábrázolása áll a középpontjában, mégpedig — egy kivételével — úgy, hogy a regény a család csúcspontra érkezésével, illetve annak megközelítésével zárul. A másik három mű családjainak sorsát hullámzónak vagy stagnálónak nevezhetnénk, azt értve ezen, hogy családjaik legalább kezdeti szintjüket a mű végéig megtartják.

Az említett sajátosság nyilván szorosan összefügg azzal a ténnyel, hogy a finn családregényekben szereplő családok — két kivételtől eltekintve — valamilyen dolgozó

[1] Vö. H. SZÁSZ ANNA MÁRIA: *Társadalmi mozgásformák ábrázolása és műfaji sajátosságok a 20. századi családtörténeti regényben.* Kandidátusi értekezés. Szeged, 1976. Kézirat.

osztályhoz (réteghez) tartoznak (paraszt, bérlő, munkás, értelmiségi). Ez pedig feltehetően a finn társadalom szerkezetének és a finn irodalom hagyományainak jellegéből következik.

Az emelkedő családsorsok

Amikor a következőkben a regényekben szereplő családok emelkedésének menetét vizsgáljuk, ezt három szempont figyelembevételével tesszük. Az első anyagi-társadalmi (szociológiai) jellegű: azt mérlegeli tehát, hogy a család anyagi, társadalmi helyzetében milyen mértékű változás áll be a cselekmény kezdőpontjához, illetve a közben elért szinthez képest. A második szempontot pszichológiainak nevezhetjük, mivel mérlegelésünk tárgya itt az, hogy a család fő sorsvonalán haladó hősnek vagy hősöknek megteremtődik-e a lelki egyensúlya a mű végére, illetve elérkeznek-e a család további sorsa szempontjából is lényeges teljesebb önmegvalósítás lehetőségéhez. Végül harmadik szempontunk irodalmi abban az értelemben, hogy a mű belső viszonyítási pontjait veszi figyelembe: azt, hogy a család (a családalapító) által a mű elején kitűzött cél és a cselekmény haladása során elért eredmény mennyire esik egybe.

a) *A kiindulópontok*

A kilenc, emelkedő sorsot ábrázoló mű már a kiindulópontnál eltér a családregények prototípusától. A finn írók nem a család virágzása idején indítják el a cselekményt, hanem valamilyen kezdési pillanatot választanak ki, hogy mintegy a nemzetség létrejöttének folyamatát kísérhessék végig.

Ennek az indításnak egyik változata az, amikor – főként a külső körülmények hatására – egy addig jelentéktelen családnak lehetősége nyílik a magasabbra törésre, a nemzetséggé teljesedésre. Az e típushoz tartozó négy mű közül kettőben (Unto Seppänen: *Markku ja hänen sukunsa,* 1930–31 és Eeva Joenpelto: *Vetää kaikista ovista, Kuin kekäle kädessä, Sataa suolaista vettä,* 1975–78) ténylegesen nagy lehetőségről van szó. Seppänen főhőse, Markku Uuttu számára a pétervári vasút építése (1860-as évek vége) kínálja a meggazdagodás lehetőségét, azt, hogy kisbérlő ősök frissen fölszabadult utódjaként gazdagparaszttá emelkedjen. Joenpelto Oskari Hänninenje 1919-ben a függetlenné vált Finnország gazdasági föllendülésének megindulásától kapja az ösztönzést (és az alkalmat) azokra a vállalkozásokra, amelyekkel a szerény kiskereskedői létformából kíván kiemelkedni. Mindkét hős céltudatosan megfogalmazott nagy tervekkel indul, s különösen Markku esetében ez a terv egész életre szól. Ezt olvassuk a regény első fejezetében: „Markkunak kedve támadt . . . kikiáltani, hogy ővele indult útjára egy nemzetség, egy nagy, hatalmas, szabad család."[2] A másik két mű első nemzedékbeli főhőseinek lehetősége saját korábbi helyzetükhöz viszonyítva jelentős. Lauri Viita regényének (*Moreeni,* 1950) Iisakki Nieminenje, a segédmunkás és a Väinö Linna-trilógia (*Täällä Pohjantähden alla,* 1961–63) Jussi Koskelája, aki a lelkész béréséből annak bérlőjévé lett, egyaránt hozzákezdhet végre a családi ház fölépítéséhez. Iisakki az kettejük közül, aki ezt a

[2] UNTO SEPPÄNEN: *Markku ja hänen sukunsa. I.* = Valitut teokset. Viides Painos. Kustannus Oy Otava, Helsinki, 1960, 166.

Tampere erőteljes iparosodásából következő lehetőséget erősebben átéli, és a korábbi két hőshöz hasonlóan életprogramot épít rá: hogy ti. a gyermekeinek (utódainak) közös, összetartó fészket teremt. Jussi annyival „földhözragadtabb", hogy csak lépésenként tűz ki apró és konkrét célokat (építkezés, mocsárlecsapolás), s képzeletét sohasem engedi tovább ezek végpontjánál.

A másik kiindulópont-változatot újrakezdőnek nevezhetnénk, mivel itt az írók egy korábban jobb helyzetben élt család vagy személy vissza- (esetleg előbbre-) jutásának lehetőségével indítják a regényt. Arvi Kivimaa műve (*Lähtö ja kotiinpaluu,* 1938–39) azzal kezdődik, hogy Nestori Telkkävaara, aki nagygazda apjával összekülönbözött az örökség miatt, tízévi vándorlás és munka után visszatér a faluba, és egy közeli szigeten hozzákezd, hogy megmutassa: önerejéből is visszaküzdi magát a régi szintre. Eino Säisä Hiltunen családját (*Kukkivat roudan maat* I–IV, 1972–76) a második világháború vetette vissza, s most, a regény kezdetén a frontról hazatért Jyrki lehetősége és feladata lesz, hogy kiemelje őket a nyomorúságból: ödelet húzzon a fejük fölé, földet vegyen. Céljai megfogalmazásában, földhözragadtságában egyébként Jyrki Linna Jussijának közeli rokona.

Két regény átmenetet képvisel az eddigi változatok között. Mika Waltari (*Isästä poikaan,* 1933–34) és Eila Pennanen (*Himmun rakkaudet, Koreuden tähden, Ruusuköynnös,* 1970–72) trilógiája egyaránt olyan lépéssel indul, amelyre a család súlyos gondjai miatt kerül sor, a kezdődő életpályák azonban a hős korábbi helyzetéhez képest már eleinte is némi emelkedést, de legalábbis több biztonságot jelentenek. Waltarinál az 1860-as évek nagy éhínsége következtében elszegényedett parasztcsalád gyermeke indul el ipart tanulni Helsinkibe, s itt fogalmazódik meg életcélja, hogy gyermekeiből tanult embereket neveljen. Pennanen főhőse, Hilma (Himmu) is vidékről érkezik a városba: kisbérlő (torppari) szülei küldik el Tamperébe kiskereskedő nagynénjéhez, ahol félig-meddig szolgálói helyzete és kispolgári környezete hatására formálódik ki benne az inkább lelki, mint anyagi alapú életcél: a békés, meleg, gyermekek benépesítette családi fészek megteremtése.

A kilencedik regény, Heikki Toppiláé (*Päästä meitä pahasta, Tulisilla vaunuilla,* 1931–35), egészen sajátos változatát képviseli a kiindulópontoknak. Ez az egyetlen olyan finn mű, ahol vert helyzetből indul a család sorsa, méghozzá nem is azon a ponton, amikor a javulásra, emelkedésre lehetőség nyílik. Lusikka-Lassi elitta a szülői házat, s noha erősen él benne visszaszerzésének vágya, erre a legkevesebb reménye sincsen, mivel változatlanul az ital rabja. Inkább annak veszélye áll fönn, hogy a föld is mind elvész. Vagyis az alapszituáció pontosan ellentéte az előző művekének, mivel itt a visszajutás-fölemelkedés megvalósításához éppen a föltételek hiányoznak — azaz további hanyatlást sejthetünk.

Már itt szeretnénk fölhívni a figyelmet arra a lényeges elemre, amely a kilenc mű közül hétben megtalálható: hogy ti. a finnországi történelmi-társadalmi fejlődés valamely lényeges mozzanata az a külső körülmény, amely a család életében a kezdeti változást elindítja, a főhős kezdeményező lépését lehetővé teszi. Toppila és Kivimaa regényének kivételével tehát — ahol döntően pszichikai, jellembeli tényezők határozzák meg a főhősök útját és terveit — a művek a társadalom függvényeként is exponálják a bemutatandó család sorsát.

b) Az emelkedési folyamat

A családok további sorsának (az emelkedési folyamatnak) a rajza több árnyalatát szolgáltatja a változatoknak, mint a sorsok exponálása. A két alaptípusnak a „tömbös", illetve a „hullámvonalas" építkezési módot (sorsvezetést) tekinthetjük.

Az előbbin azt értjük, hogy a cselekmény néhány nagyobb, egymással ellentétes irányú egységből épül föl, azaz az író céltudatosan elválasztja-megkülönbözteti egymástól hősei sorsának emelkedő vagy hanyatló (válságos) korszakait, s ezek mindegyikét tiszta, egynemű képletként kezeli. Az a két író él ezzel a módszerrel, akik családjuk útjának kezdetét nem hozták kapcsolatba a nagyobb közösség életének változásával: Toppila és Kivimaa. Toppila regényének mindkét része három-három nagy tömbből áll, s e teljesen szabályos ismétlődésen csak az utolsó tömb egymással párhuzamosan futó hanyatló és emelkedő vonala miatt esik csorba. A szabályos váltakozás láthatóan a sors kiszámíthatatlan kiszámíthatóságát van hivatva érzékeltetni úgy, ahogy azt a pohjanmaai emberek igazságérzete megkívánja és elfogadja: „egyszer hopp — másszor kopp". Ily módon tehát a cselekmény és a családsors irányát itt csak az mutatja meg, milyen ponton állítja meg a váltakozást az író. Kivimaa nagy tömbjei éppen abban különböznek Toppiláéitól, hogy a három nagy emelkedési egységet az ő regényében érezhetően csak ideiglenesen, mintegy a kibontakozást késleltetve szakítja meg a két, terjedelmében is kisebb tömb. Ezek funkciója elsősorban a főhősök jellembeli nagyságának kiemelése: annak hangsúlyozása, hogy a legnagyobb csapások ellenére is képesek fölfelé törni. A mű egyébként realisztikus ábrázolásmódja némileg ellentétben áll ezzel a szabályos és romantikusan ellenpontozó megoldással.

A két író hőseinek, családjainak életmenetében — amint az az eddigiekből már sejthető — elhatározó szerepe van a sorsnak, a sorsszerű véletlennek. Toppila családján átok van: azért isznak a férfiak, azért halnak meg fiatalon az asszonyok. Lusikka-Lassi félreértés, a Kivimaa-regény Nestorija pedig egy vihar következtében fullad vízbe. A sors azonban általában a csapásokat méri a családra — az előrehaladás viszont többnyire az adott szereplők jellembeli kiválóságának, akaraterejének eredménye (Toppila: Kykyrä-Joope maga-megtartóztatása az italtól, Tulirinnan Tommi gazdai szakértelme és családszeretete; Kivimaa: Liisa lelkiereje és munkaszeretete, Leo szorgalma és hűsége).

A fokozatosan fölfelé tartó hullámvonalas szerkesztési móddal hat író él. Ők apróbb lépésekkel ábrázolják a család emelkedését, úgy azonban, hogy ezeket az előrelépéseket állandóan kisebb-nagyobb visszaesések, megtorpanások szakítják meg. E módszerrel hatásosabban, teljesebben képesek fölkelteni a valóságos („közönséges", átlagos) emberi sorsmenet illúzióját.

Hatuk közül ketten használják már-már megingathatatlannak látszó következetességgel az egyenletes, kis amplitúdójú hullámmozgást a családsors bemutatásának eszközéül: Pennanen és Säisä. Módszerük összefügg az ábrázolt családok társadalmi helyzetével (kispolgári, illetve kisparaszt-família) és az ábrázolt korszak időtartamával (mindkét mű a regénytípusban szokatlanul rövid időszakot fog át). A Pennanen-trilógia egyik főszereplőjének, Hilmának a sorshullámzása olyan apró tényezőkből adódik, mint az, hogy több udvarlója közt „hányódik", mivel nem tud dönteni; hogy később férje italozásai akadályozzák családeszménye megvalósítását; hogy világértelmezését, önmegtalálását megnehezítik a mellette-körülötte (sőt gyakran tőle távol) zajló századeleji társa-

dalmi mozgalmak. Az övénél ugyan nagyobb hullámzást mutat a másik főhős, Aino Pätönen sorsa, aki éppen a kispolgári lét kereteit feszegeti, ám az ő összeütközéseinek drámaiságát, az életében bekövetkező változások fordulatszerűségét is mérsékeli, tompítja az írói ábrázolás aprólékos jellege, amely az átfogott idő viszonylagos rövidségéből is következik. Úgy is fogalmazhatnánk tehát, hogy Pennanen regényében olyan finoman, lépésről lépésre kimunkált az emelkedés rajza, hogy a följebb jutás tényét — elsősorban Hilma és családja esetében — szinte csak a kezdet és a végpont összevetésével érzékelhetjük igazán. Säisä ugyancsak apró mozzanatokból épített sorsrajzában annyival lesz láthatóbb a család fölemelkedése, hogy élete nagyjából egy ütemre mozdul a második világháború utáni Finnország fejlődésével, azaz a családon kívüli események mintegy aláhúzzák, tudatosítják a fokozatos javulás tényét. A família első emelkedési korszaka, amelynek során eljut az önálló kisgazdai szintre, legalább annyira az ország magára találásának következménye, mint amennyire a családfő, Jyrki munkájának eredménye. A második lépés viszont, az értelmiségivé emelkedés megvalósítása már inkább Epi, a fiú akaraterejének, tehetségének függvénye.

Három másik író (Viita, Linna, Joenpelto) családjai is e lassú fokozatossággal emelkednek magasabbra, sorsuk egyenletes menetét azonban kibillenti ritmusából egy-egy elhatározónak, drámainak is nevezhető mozzanatsor. Viita és Linna regényében egyaránt az 1918-as forradalom és polgárháború tölti be ezt a szerepet, amikor előbb a reméltnél gyorsabb emelkedés lehetőségét nyitja meg a családok előtt, majd pedig az eddigi eredményeket (sőt a főhősök életét is) veszélyezteti. Különösen Linnánál érkezik mélypontra a család: a két fiú kivégzése s a harmadik, Akseli hazatérése után majdhogynem elölről kell kezdeniük a küzdelmet. Mindezt Linna még alá is húzza azzal, hogy az egész faluközösség létének bizonytalanabbá válását is bemutatja, párhuzamosan a családéval. A két regény szerkezeti vonala (és a családok sorsa) a későbbiekben együtt hullámzik-emelkedik az országével, azaz a Nieminenek és a Koskelák is részesülnek kisebb-nagyobb mértékben a következő évtizedekben végbemenő fejlődés áldásaiból. Az összefüggés Linnánál erősebb, így az ő műve áll közelebb e tekintetben Säisäéhez. Viita ugyanis a distanciát is mindvégig erősen hangsúlyozza: azt az eltérést, ami a megkapott és az érdem (a munka) alapján járó javak és jogok között van.

Joenpelto regényszerkesztésének sajátossága abból fakad, hogy egyforma hangsúllyal foglalkozik a műben a négy irányba szétágazó család mindegyik ágával. Így az egy drámai pont, az egy nagyobb kilengés nála valójában négyet jelent: minden ág életében egyet-egyet, méghozzá olyat, amely a másik három ágra nem vagy csak kis mértékben hat ki. A feleség unokatestvére, Gröönrooska családjában a regény kezdete a mélypont: Tilta és Vieno a forradalom veszteseiként, a nyomorúságból és a létbizonytalanságból indulnak regénybeli útjukra. Oskari Hänninen családja előtt viszont éppen ekkor nyílik meg a fölfutás lehetősége. Az ő legsúlyosabb válságukat házassági konfliktusuk okozza, amit tovább mélyít a bérházépítkezés (a nagy cél!) sikerének kétségessé válása. Az ő életük már rendeződőben van, amikor az idősebbik leány, Inkeri sorsa zökken ki nyugodt, biztató menetéből: szeszcsempészéssel is foglalkozó férje börtönbe kerül. A fiatalabbik lány, Anja, akinek sorsa a jelleméből fakadóan általában is nagyobb kilengésekkel halad, a regény utolsó részében ér a mélypontra, amikor illegális kommunista tevékenysége miatt meghurcolják. Ugyanekkor már mind Inkeriék, mind Oskariék a csúcsra érkezőben vannak. Joenpelto ezzel a sajátos szerkesztésmóddal mindvégig fenntartja, mintegy lebeg-

teti a család hanyatlásának lehetőségét is, részben a jellemek alakulásával, részben a kor mozgásaival összefüggésben.

A hatodik író, Seppänen hullámvonalas szerkesztési módszere abban különbözik az eddig vizsgáltakétól, hogy a sors apró előrelépései és megtorpanásai az ő művében nem igazán aprók: az egyenletes ritmusú hullámzás amazokénál nagyobb amplitúdójú, azaz drámaibb. Íróilag ezt azzal tudja indokolttá tenni, hogy „nagy természetű" gazdacsaládot állít a regény középpontjába. E határokat alig ismerő, nagy álmú és konok, akaratos típus azután gyakran ütközik határokba, s különösen a regény első kétharmad részében ebből következnek leggyakrabban a kudarcok, letörések, megtorpanások, amelyek általában a sors figyelmeztetései is (Markku két fiának, majd unokájának halála, Ristiina halva született gyermeke, Severi részegeskedése stb.). Amikor azonban ez a típus eredményt ér el, az ugyancsak figyelemre méltóbb, jobban látható.

A két tárgyalt szerkesztési mód között bizonyos értelemben átmenetet képvisel Waltari trilógiájának fölépítése. Ő is fölismerhetően tömbökből építkezik, ezek azonban részben kisebb terjedelműek, mint Toppila és Kivimaa egységei, másrészt pedig több-kevesebb szabályszerűséggel ismétlődnek mindhárom nemzedék sorsában úgy, hogy emelkedésüket két szakaszra osztja egy-egy nagyobb, drámaibb válságkorszak (Elias házasságának megromlása, Toivo halála és családjának nyomora, Juhani lelki válsága). A hullámvonalas építkezéssel elsősorban mégis az rokonítja a regényt, hogy tömbjei sohasem igazán egyneműek: az emelkedést éppúgy meg-megszakítják apróbb visszaesések, mint ahogy a válságkorszakokban is fölbukkannak előremutató jelek is.

E hét író családjainak sorsmenetében más tényezők szerepe kerül előtérbe, mint Toppilánál és Kivimaánál. Egyik legszembetűnőbb eltérés, hogy a sors (bizonyos irracionális külső erők) véletlennek ható, mégis antropomorf módon céltudatos (többnyire figyelmeztető-büntető) beavatkozásának jóval kisebb lesz a szerepe bennük. Helyébe — amint az a sorsok exponálásából is föltételezhető volt — a kevésbé irracionális társadalmi hatóerők lépnek. A hét regényben természetesen nem egyforma hangsúllyal: a legerősebben Viita és Linna, a legmérsékeltebben Seppänen művében. Ugyanakkor a társadalmi tényezők előtérbe kerülése egyik író esetében sem jelenti ezek kizárólagosságát. Abban az értelemben sem, hogy az emberi létezés természeti, biológiai oldalait elhanyagolnák, arról nem is szólva, hogy a jellemeknek a sorsalakulásban betöltött szerepe mindenütt egyenrangú a külső tényezőkével. A három, 70-es évekbeli családregény íróinál (Pennanen, Säisä, Joenpelto) érezhető leginkább a különböző tényezők teljes egységének, egyensúlyának keresése, s közülük is Joenpelto az, akinek ezt talán a legteljesebben sikerül megvalósítania.

c) *Az emelkedés mértéke*

Az *anyagi és társadalmi följebb jutás* mind a kilenc család esetében világosan kimutatható, mértéke azonban különböző. A legnagyobb, legláthatóbb emelkedést a több fokkal magasabb (vagy minőségileg más) társadalmi osztályba (rétegbe) kerülés jelenti. Ezzel négy regényben találkozunk: mindegyikben fizikai dolgozó családok gyermekei jutnak el az értelmiségi szintre (Seppänen Mattija mezőgazdász, Waltari Toivója pap-tanár, Kivimaa Leója orvos, Säisä Epije tanító lesz). A következő fokozatot azok az átrétegeződések képviselik, amelyeknek eredményeképpen a család egy fokkal lép följebb a társa-

dalmi ranglétrán, azaz anyagilag erősödik meg úgy, hogy fokozatosan helyet kap a következő szinten. Ezt az utat Joenpelto, Linna és Viita családja járja meg – ám kevésbé egyformán, mint az előbbi négy regény hősei. Nemcsak a művek társadalmi közegének eltérései miatt, hanem a kezdő- és végpontjuk közötti távolság jellege miatt is. Joenpelto családja, amelyből a második nemzedékhez tartozó Matti Reima (Oskari Hänninent is magával húzva) a kispolgári szintről betör a nagypolgárság soraiba, a fölfutás utolsó szakaszának gyorsasága és a hirtelen életformaváltás miatt az előző csoportba tartozó művek családjaihoz is közel áll. Viita regényében viszont a főágon bekövetkező változás inkább csak anyagi megerősödést tükröz: Erkki esetleges majdani társadalmi följebb kerülése (értelmiségivé válása) csak mint lehetőség, orientáció van jelen. Így az első csoport regényeihez való viszonyát úgy jellemezhetnénk, hogy írója ott áll meg az út ábrázolásában, ahol amazok a kibontásához hozzálátnak. Linna családjának a kisbérlői kötöttségei szűnnek meg: a Koskelák szabad kisparasztokká válnak, sőt harmadik nemzedékük útban van a középparaszti szint felé. Mindvégig megmaradnak viszont lényegében ugyanabban a társadalmi közegben (falujukban), ugyanazon emberek között, akik természetesen közben velük együtt szintén följebb kerültek a társadalmi ranglétrán.

Az eddig nem vizsgált két regény közül Pennanenében valójában két család emelkedési útját követhetjük. A két főhős egyike, Hilma életkör és életforma tekintetében alig-alig kerül magasabbra regény eleji helyzeténél, hiszen már akkor is kispolgári környezetben él. Akkor azonban még „befogadott" személy – s csak a mű végére lesz önállósult és „beépült" ember. A másik főhős, Aino útjának íve a látványosabb, már-már az első csoportbeli hősökével rokon: a bolti kiszolgálóként kezdő szabómester-leánytól alkotó értelmiségiként (írónőként) búcsúzunk a regény végén. Toppila művének lezárása – sajátos kiindulópontjából következően – némileg eltér a többiekétől. Mivel a család hanyatlásának, lezüllésének fázisai teszik ki a regény első harmadát, végül az eredeti szint elérését is emelkedésnek érzi az olvasó. A nagygazda família megtartja (vagy inkább visszaállítja) korábbi helyzetét, sőt tovább is lép: nemcsak a rangjához illő régi családi házat sikerül visszaszereznie, hozzákezdhet a régi terv, a mocsárlecsapolás megvalósításához is, amelynek révén további anyagi emelkedése várható. Emellett van még a főágon egyéb – nem különösebben kimunkált – jelzése is a fölemelkedésnek: az, hogy a harmadik nemzedékhez tartozó Lassi mérnöknek tanul.

Eddig csupán a családok főágainak társadalmi emelkedését mértük meg. A legtöbb író azonban ezt a fölfelé tartó folyamatot az oldalágaknak, illetve a család nem főszereplő tagjainak társadalmi elhelyezkedésével is érzékelteti, alátámasztja. Azokra a művekre, amelyekben a főhősök kisebb lépést tesznek fölfelé, gyakran jellemző, hogy a család egyéb tagjai járják be a nagyobb utat (Pennanen: Hilma testvérei közül Vennu tanító lesz, a kispolgár nagynéni fia, Mikael nagykereskedővé emelkedik; Viita: Nieminen segédmunkás minden gyermeke magasabbra kerül a társadalmi ranglétrán, mint ahol apjuk állt: Paavali önálló kőműves, Kalle órás, Sylvi egy sportújságíró felesége, Einari szakmunkás lesz; Toppila: az újonnan szerzett földeken gazdálkodik Lassi testvére, Ransa). A többi író általában más, a főhősökétől eltérő körökbe juttatja el a nem főszereplő családtagokat. Linnánál Juhani testvére, Kaarina egy fuvaros vállalkozóhoz megy férjhez; Joenpelto segédmunkás Vienójából megbecsült szakmunkás, szociáldemokrata vezető és községtanácsi tag lesz; a Waltari-műben Toivo testvére, Samuel tőkés üzletember, Säisänél Epi fiútestvére középparaszt és így tovább.

A társadalomban megtett utak áttekintése két következtetés levonására kínál alkalmat. Az első, hogy az emelkedések jellege eléggé pontosan tükrözi a finn társadalomban századunkban lezajlott átrétegeződési folyamatokat: elsősorban a finn származású értelmiség számbeli növekedésének, feltöltődésének útját (Waltari, Seppänen, Kivimaa, Säisä, Pennanen és részben Linna), másodsorban a kisbérlők kisparaszttá válásának menetét (Linna és részben Seppänen), harmadsorban pedig a finn polgárság létrejöttének és megerősödésének, illetve a munkásság osztállyá szerveződésének folyamatát (Waltari, Joenpelto, Pennanen és Viita). A másik — immár az írói megközelítés változását is mutató — tény pedig az, hogy a meredekebb pályaíveket inkább a második világháború előtti írók műveiben találjuk, a társadalom legalsó rétegeiből induló utak viszont a háború utáni szerzők regényeiben jelennek meg gyakrabban.

A fölemelkedést, a jobb állapotot dokumentáló másik tényező, a főhős (vagy a család egésze) *lelki egyensúlyának, önmegtalálásának* kérdésköre két regénytípusban kap igazán hangsúlyt: az értelmiségivé emelkedés folyamatát vizsgáló családregényekben, valamint azokban a művekben, amelyeknek írói nem elsősorban a társadalmi följebb jutásra fordítják figyelmüket, vagy akiknél a hősök megtett útja viszonylag kis szintemelkedést mutat. Az előbbi típusban az teszi fontossá a főhős lelki-tudati állapotát a mű végén, hogy előzőleg — részben a teljesen más társadalmi közegbe kerülés, részben a magába szívott gazdag és sokféle tudásanyag miatt — kisebb-nagyobb lelki-szellemi válságokat él át, amelyeket többnyire tovább mélyít (vagy legalábbis színez) a felnőtté éréssel együttjáró ifjúkori lelki hullámzás. Letisztulásuk, feladatmegtalálásuk nemcsak személyes sorsuk szempontjából jelenti a mű megnyugtató lezárását, hanem a család egésze szempontjából is, hiszen regénybeli funkciójuk a társadalmi emelkedés véghezvitele volt. A négy író közül kettőnél ennek hangsúlyozását szolgálja az a megoldás is, hogy hőseik egyensúly-megtalálása együtt jár családalapításukkal — azaz a nemzetség életének folytonossága így már a magasabb társadalmi szinten is biztosítva lesz (Waltari, Kivimaa).

A másik típust három regény alkotja. Ezek abban mutatnak rokonságot, hogy íróik pszichikailag problematikus vagy éppen sérült hősökkel is dolgoznak, akiknek ezzel a tehertétellel a vállukon kell képviselniük, esetleg irányítaniuk a család sorsát is. A két sérült hős Toppilánál szerepel: a részeges Lusikka-Lassi és a repülés-mániás Kykyrä-Joope lelki nyomorúsága az egyik oka a család süllyedésének. A megoldást — talán egy kis logikai törést is okozva — éppen az hozza meg, hogy a harmadik nemzedék (Tulirinnan Tommi és a mérnök Lassi) lelkiekben egészséges, kiegyensúlyozott emberként nyúl a família dolgaihoz. A problematikus, „nehezen kezelhető, illogikus"[3] hősök Joenpelto trilógiájában találhatók: mindketten a második nemzedék képviselői (Anja és Lauri). Különösen Anja helykeresése veszélyezteti többször is a család jövőjét. Hogy a mű utolsó fejezete éppen kettejük találkozását örökíti meg abban a pillanatban, amikor Lauri biztosan, Anja pedig nagy valószínűséggel helyet talált magának, azaz jó értelemben véve lehiggadt, beilleszkedett, az azt is jelenti, hogy a család e jelentős neuralgikus pontjának megszűnését Joenpelto is alapvetőnek érzi, s hangsúlyozni kívánja, hogy a művégi állapot ezeknek a szereplőknek a számára is csúcspont, legalábbis pszichikai szempontból nézve.

[3] HEIKKI ETELÄPÄÄ: *Nämä ihmiset hän ovat jo minun sukulaisiani.* Uusi Suomi, 15.10.1978. (Az írónő saját megnevezése).

Pennanen regényében Aino mutat némi lelki rokonságot Anjával, Hilma viszont néhány vonásával a korábban említett értelmiségivé emelkedő hősöket idézi. Elsősorban az a lelki alapállásuk rokon, amellyel az új, magasabb társadalmi körbe próbálnak beilleszkedni, annak eszméit és normáit magukévá hasonítani. Hilma azonban gátlásosabban és bizonytalanabbul valósítja meg a kisbérlői környezetből magával hozott és a kispolgári környezetben rázúduló hatások eggyédolgozását — önmegtalálása ezért is látszik végül nagyobb diadalnak s egyben a család továbbélését illetően erős garanciának.

Végezetül van két regény, amely abban hasonlít egymáshoz, hogy a lelki egyensúly megtalálásának kérdése nem kap hangsúlyt a befejezésükben: megléte valójában csak puszta kísérő jelensége a család elért anyagi-társadalmi eredményeinek, s mint ilyen egyfajta nyugalmi állapot, csöndes jóérzés formájában van jelen. Linna regényében ez abból is következik, hogy a trilógia utolsó harmadában nincs már a színen belső konfliktusokkal küzdő főszereplő. Viita művének befejezése annyival összetettebb, hogy a bölcs létértelmezésre szert tett szülők és a helyüket meglelt gyermekek mellett ott találjuk még „félkészen", bizonyos nyugtalanságokkal telve a legkisebb fiút, Erkkit. Ez a nyugtalanság azonban már az alapvető helykeresés befejezése utáni lelkiállapot, s így a feszültségből kivezető út koordinátái is fölsejlenek a műben, illetve konkretizálódnak a regényen kívüli értesüléseink alapján: lévén, hogy az Erkki modelljéül szolgáló író további életútját már ismerjük.

Utoljára hagytuk a fölemelkedés megmérésének irodalmi szempontját: *a mű elején kitűzött cél és a végső megvalósulás* összevetését. Hét regényben fogalmaztak meg vagy körvonalaztak valamilyen életre (a műben tárgyalt időszakra) szóló célt a családalapítók, s a család lényegében mind a hétben el is éri végül ezeket. A „lényegében" és a „család" szó közbeiktatásával azonban már bizonyos megszorításokat is jelezni kívánunk. E megszorításokból a legkevesebbre Kivimaa és Toppila regényével kapcsolatban van szükség. Az előbbiben Nestorinak valóban sikerül megmutatnia, hogy visszaküzdi magát a régi társadalmi szintre: már a beteljesülés pillanatában lesz baleset áldozata. A gyermekével kapcsolatos nagy célt özvegye, Liisa valósítja meg, a gyermek (Leo) pedig a hálával és az elismeréssel sem marad adós az apjának: emléktábla kerül a szigeti házra. Toppila családjához is visszakerül az ősi ház, és elmúlik a família feje fölül az átok — itt azonban mindezt hosszú kudarc-sor előzi meg, s a tényleges visszaszerző a regény központjában álló családhoz képest oldalági leszármazott.

Seppänen trilógiájában a célkitűző Markku gyors sikerei nem véglegesek: a második nemzedékben bekövetkező megingás után a leány ágán talál újra magára a család. A nagy gazdaság léte így biztosítva van, ám a Markku elképzelte nagy, népes nemzetség nem jött létre. Waltari Eliasának ennél teljesebb ugyan sikere, hiszen fiaiból valóban tanult emberek lesznek. E cél korai megvalósulásából következően azonban Waltari azt is „ráér" megmutatni a következőkben, hogy a társadalomnak e magasabb szintjén is tele van az élet buktatókkal. Sokatmondó tény, hogy a második és harmadik nemzedék főhősei már nem tűznek maguk elé az Eliaséhoz hasonló méretű célokat. Joenpelto regényében Oskari Hänninen céljának megvalósulása két sajátos vonást is mutat. Az egyik az, hogy meggazdagodása a hosszú kudarc- és bizonytalanság-sorozat után meglehetősen hirtelenül következik be; a másik pedig, hogy az eredmény végül majdnem tőle függetlenül: veje akciói nyomán születik meg. Mindez az ő esetében azt is eredményezi, hogy célja elérése idejére

eléggé összetört, fáradt emberré válik. A trilógia másik célkitűző hőse, a vő Matti Reima vitathatatlanul siker-ember: talpraállási képességét kétszer is bebizonyítja. Joenpelto azonban „tűzön átugráló játékosnak" nevezi, aki sikerei tetőpontján is mindig magában hordja a bukás lehetőségét, mivel nem tud lemondani a hazardírozásról. Ez az oka annak, hogy regényvégi csúcsra érkezése meghagy az olvasóban némi bizonytalanság- és ideiglenességérzést. Pennanen Hilmája nem anyagi természetű célt tűzött maga elé: életeszményről, anyaságról, családról álmodozott. A regény végére mindez megvalósul, de persze nem pontosan a vágyai szerint: az élet kikényszerítette engedményekkel.

Egyetlen olyan regény van, ahol a családalapító nagy álmával részben ellentétes állapot valósul meg: Viitáé. Hiába épül föl és bővül ugyanis szüntelenül a pispalai ház, a gyerekek végül szétszélednek, másutt teremtenek otthont. A cél és az eredmény ellentmondása mégsem lesz akkora, mint ahogy e fönti tény sejteti, sőt igazában nem is beszélhetünk kudarcról. Egyrészt azért nem, mert Iisakki Nieminen már menet közben fölismeri céljának bizonyos irrealitását, s tulajdonképpen újra is fogalmazza azt: „Értékesebb a háznál az eljárás, amely házakat hoz létre . . . Annak a hamis nemzetsége-ház-ábrándnak megvolt az építésben a maga óriási jelentősége; ez volt az egész eljárásnak a lelke."[4] S a regény végén felesége, Joosefiina tulajdonképpen őt erősíti meg, amikor az éppen elköltözés előtt álló és a házba fektetett nagy munkát sajnáló menyével beszélgetve mondja: „Mit töröd rajta magad! Majd idejön valaki a helyetekre. Bizonyára az is tud sárgarépát ültetni."[5] A replikában rejlő nosztalgiát, a bölcsesség mögött meghúzódó keserűséget ugyanis benne és az olvasóban egyaránt enyhíti az a tudat, hogy a gyermekek mindannyian jobb helyre kerültek el innen. Kai Laitinen a tudat, a psziché oldaláról nézve úgy fogalmazza meg ezt a kettősséget, hogy „a teremtő munka parancsát meggyőződésként magában hordva növekszik, virágzik föl és szóródik szét végül a család."[6] Ez pedig azt is jelenti, hogy a szülőházat elhagyó gyermekek viszik magukkal a teremtés parancsát, hogy új családokat virágoztassanak föl, amelyek ugyan valószínűleg szintén szétszóródnak majd, de a megismétlődő folyamatokban végül is — névben is, lélekben is — a Nieminen család él tovább.

Az utoljára elvégzett összemérés eredménye arra hívja föl figyelmünket, hogy a családok közbenső sorshullámzásai mellett a sorsok végpontjain is találunk olyan elemeket, amelyek a kétségtelen fölemelkedést mutatva is jeleznek valamiféle bizonytalanságot, illetve jelzik eszmény és valóság távolságait. Már a hősök (családok) lelki egyensúlyának létrejöttét vizsgálva is utalhattunk volna mindenütt a megvalósulásnak bizonyos kompromisszumos jellegére. Arra, hogy e hősök többségének úgy sikerül megtalálnia önmagát és helyét az életben, hogy tudomásul veszi a lét szabta korlátokat, lehetőségeket, s céljait ezekhez alkalmazva, ezek egy részét elfogadva sikerül a belső egyensúlyt megteremtenie. Főként emiatt nem éreznek sem ők, sem az olvasó teljes és egyértelmű diadalt a tényleges társadalmi emelkedés megvalósulásakor, a család dolgainak elrendeződésekor. És persze az is csökkenti a teljes megnyugvás érzését, hogy a kilenc író csaknem mindegyike tudatosan érzékelteti a mű végén is, hogy az eredmények mögött ott vannak a hősök vagy elődeik

[4] LAURI VIITA: *Moréna.* (Ford. Bereczki Gábor.) Magvető Kiadó, Budapest, 1977, 283.
[5] *I. m.,* 453.
[6] KAI LAITINEN: *Suomen kirjallisuus 1917–1967.* Otava, Helsinki, 1970, 138.

erőfeszítései, megpróbáltatásai, kudarcai, amelyekkel az elért eredmény többnyire nem áll arányban. Talán csak Kivimaa műve a kivétel, amelynek kissé melodramatikus záró fejezete föloldani igyekszik ezt a feszültséget is.

A fölemelkedésre fordított energiák (sőt az erre áldozott életek) megmutatása eredményezi azt, hogy e sikeres utakat bemutató regények távolról sem sugallnak illúziókat keltő optimizmust. Az írók „óvatos optimizmusa" mögött azonban nem elsősorban a skandináv (északi) irodalmakra jellemzőnek tartott létszorongásos írói lelkületet kell keresnünk. Sokkal inkább azt a józanul realista lét-megítélést, amely tudomásul veszi egy adott korszak fejlődési irányát, de azt a lét egészének iránytalan vonulatában helyezi el, s így érzékelteti az előbbinek az utóbbival való szoros összefüggését is. Jellemzőnek tarthatjuk, hogy még az olyan, a valóságot főleg szociológiai nézőpontból megközelítő író is, mint Linna, mindvégig jelzi, érvényesíti az ábrázolásban alakjainak egyéb kötöttségeit, határait is. A mű befejezéseként idézett Topelius-vers, amelyet a főhős Akseli özvegye hall éppen a rádióból, miközben végiggondolja életüket, nemcsak az írói munka korlátairól vall, hanem a szereplők sorsának, a család emelkedésének is sajátos — és a regények többségére is érvényes — távlatot ad:[7]

Van egy elhagyatott tó fönn, túl a sarkkörön,
szigete névtelen mind, partjain nincs öröm.
Épp csak fölenged jégburka,
mikor a nyár átfut rajta.
Ám egy szeptemberi éjen fagy dermeszti újra.

Egy lappföldi ember egyszer fogta a kötelet,
hogy megmérje, ez a nagy tó milyen mély is lehet.
Kötél szakadt, s hangzott a szó:
„Oly mély, amilyen elnyúló."
Méretlen azóta is ott északon a tó.

A stagnáló, bizonytalan családsorsok

A három, nem emelkedő sorsvonulatot végigkísérő regény közül Viljo Kojóé az (*Virta välkkyy,* 1930–31), amelyet valójában a két csoport közti átmeneti típusként kellene kezelnünk. Bizonyos értelemben megfordította a menete a Toppila-regényének: ahogy ugyanis ott egy süllyedni kezdő nagygazda-família végül megerősödött nagygazda-családdá válik, itt a megerősödő gazdacsalád — a később meginduló süllyedés ellenére — még megmarad a gazdai szinten.

A mű indítása rokon az emelkedő vonalvezetésű regényekével: Juho Nahkahattunak egy családi konfliktusból eredő újrakezdésével indul a cselekmény. Maga a hős Seppänen nagy akaratú és vállalkozó Markkujának Ladoga-karjalai megfelelője; kitűzött célja is azéhoz mérhető: népesítse be a szigetet az ő nemzetsége, s idegennek ne jusson föld ezen a területen. Még az első kötet sorsvonulata is több szempontból emlékeztet Seppänen

[7] A trilógia magyar fordításában *(A Sarkcsillag alatt)* a vers az alapgondolatot is kissé módosító szabad átköltésben szerepel — ezért kényszerültem újrafordítani.

trilógiájáéra: Juho gyors sikerei, lendületes feltörése után a következő nemzedékek nem képesek már tartani a ritmust, és a sorscsapások is bomlasztani kezdik a család egységét. Az első kötet utolsó részéig drámaian hullámvonalas szerkesztésmódjuk is rokon, innentől kezdve azonban Kojo elbeszélésmódja krónikaszerűvé válik.

A lényegi különbségek, amelyek a Kojo-regényt az előző csoport alkotásaitól elválasztják, a második kötetben találhatók, s nagyrészt egy szempontváltás következményei. A főhős ugyanis most egy „idegen" lesz: Kostian Martti, aki úgy nősül be a szigetre, hogy az egyik Nahkahattu feleségének a második férjétől származó leánya lesz az anyósa. A Toppiláéhoz hasonló tömbös szerkesztéssel bemutatott sors vége a bukás, és ezt a büszkesége büntetéséül Marttira zúduló csapások sorozata, az első csapást követő italhoz menekülése és a család főágának manipulációi egyképpen okozzák. Kojo a mű végén így summázza Martti életének tanulságát: „ebben a faluban nem érhetett el eredményt idegen család".[8] Ebből persze még az is következhetne, hogy a törzsfamília szempontjából emelkedő ívű művel van dolgunk. Azért nincs így mégsem, mert a családalapító Juho hasonló nevű dédunokája csak kölcsönökkel és manipulációkkal képes még úgy-ahogy tartani az alapbirtokot, s igazi erőt csak a Martti birtokát visszavásárló idős Takaniemen Esko képvisel a családból. És van a szigeten továbbra is egy jól gazdálkodó „fél-idegen": Jeremias Räty, aki a családalapító balkézről való fia unokájának a férje. E tények, valamint a regény második kötetének középpontjába állított, végső soron hanyatló sors miatt tekinthetjük összekötő kapocsnak a művet a két családregény-csoport között.

Marko Tapio regényének (*Arktinen hysteria,* 1967–68) egyértelmű besorolását és értelmezését két tényező nehezíti meg: a műnek az író korai halála miatt félbemaradt volta és az időfelbontásos szerkesztésmód. Ez utóbbi következtében a jelennek egy olyan válságos pillanata az események kezdőpontja, amely mindenképpen a család megingásának is jele. Az apja tőkés vállalkozásánál munkavezetőként dolgozó Harri Björkharry konfliktusba kerül a munkásokkal, ami apja életveszélyes sérülését, az épített erőmű veszélybe sodródását eredményezi, és magát Harrit is olyan helyzetbe hozza, hogy végső döntésétől akár az élete is függhet. A mű befejezetlensége miatt nem tudhatjuk, hová kívánta elvezetni a család sorsát az író – az eddigiekből azonban az sejthető, hogy az utolsó nemzedékkel (Harrival) leszálló ágba jutott a família. Ezt alátámasztani látszanak a Harri tudatában többé-kevésbé valóságos kronológiai rendben fölsorjázó múltbeli események is, amelyek egy emelkedő családsorsot követnek végig az újrakezdő kisbérlő nagyapától a bankigazgatóvá emelkedő apáig, aki egyébként – a már említett célkitűző hősökhöz hasonlóan – tudatosan tervezi meg karrierjét. Harri sorsa e csúcshoz viszonyítva alacsonyabban mozog már a válság előtt is – tehát úgy látszik, Tapio együtt kívánta bemutatni a csúcsra érkezés és a hanyatlás (vagy válság) folyamatát. Erre utal még a mű címében jelzett alapgondolat is: a „sarkvidéki hisztériá"-ban szenvedő nép gondolkodásának hordozóiként megjelenített szereplők lelki feszültségei nem oldódhatnak föl e „hisztéria" kinti (társadalombeli) megszűnése nélkül.

A többszörösen összetett sorsmenet rajzában Tapio fölhasználja mind a tömbös, mind a hullámvonalas szerkesztési módot. A valóságos kronológia szerint épített három nagy tömbön belül és e tömbök között – elsősorban az idősíkok egymásra kopírozása miatt – siker és kudarc folytonosan váltja egymást. Ez a hullámmozgás azonban – éppen

[8] VILJO KOJO: *Aika rientää, Talonpoikaisromaani.* Helsinki, Kustannus Oy Otava, 1932, 294.

mivel nem elsősorban az időben egymást követő események váltakozásából ered — nem fölfelé vagy lefelé haladó, hanem mindvégig a lebegés, a lényegi változatlanság érzetét keltően iránytalan.

Helvi Hämäläinen (*Sarvelaiset,* 1947) az egyetlen hármuk (sőt az összes finn író) közül, aki a klasszikus, Thomas Mann-i expozíciós helyzetből indítja útra a Sarvelainenek sorsát: a család virágzása idején, amikor a paraszt-kereskedő família igazi nagykereskedőcsaláddá válik. Egyúttal azonban olyan pont is ez, amikor — az írónő regénybeli szavai szerint — a hanyatlás is megkezdődik. A zavartalan jólétet sugárzó nyitó fejezet után ugyanis meghal a család lelke, a százéves Sarvelainen mama, s ez azt jelenti, hogy „ekkor vájta először a fogait a sors a családba".[9] És valóban: a következőkben a bomlás hangulata lebegi be a regényt, elsősorban a családtagok fokozatos degenerálódása, a biológiai kimerülés jeleinek szaporodása miatt. Ugyanakkor nemcsak az első főszereplő nemzedék (Pietari) emelkedik följebb, hanem a második is. Ezek után meglepetten olvassuk, hogy az írónő közben gyakran egy társadalmi osztály bomlásáról szól akkor, amikor az *egyéni* jellemtorzulások a család gazdasági-társadalmi helyzetére semmilyen káros hatást nem gyakorolnak, nagypolgári létét egyáltalán nem fenyegetik. Újabb meglepetést okoz azután a befejezés azzal, hogy a regény háromnegyed részében nagy gonddal ábrázolt degenerálódási folyamat után a család fölvirágzásáról értesülünk, mégpedig biológiai értelemben — ezzel párhuzamosan viszont azt is tapasztaljuk, hogy a harmadik nemzedék legtöbb tagja szinte észrevétlenül megszűnt nagypolgár lenni, s különféle középosztályi pályákon helyezkedett el. Az alap-ellentmondás abból ered, hogy az írónő korábban a biológiai torzulással párhuzamosan gazdasági-társadalmi emelkedést mutatott be, most pedig, a torzulás hirtelen megállásakor bizonyos szintcsökkenést regisztrál, amelyet azonban a szereplők is és ő maga is inkább a család sorsának egyenesbe kerüléseként értékel. További problémát okoz a zárófejezet családi tablójának helyzetértékelése. A főhős Lauri (2. nemzedék) 70. születésnapján összegyűlt rokonság láttán így ír Hämäläinen: „A Sarvelainen család életfája, amely az öregektől kapta szilárdságát, a fiatalokban gyönyörű virágzásban volt." Ugyanitt azonban arról is olvashatunk, hogy Mikko súlyosan beteg fia most kap vérátömlesztést a kórházban, s ha életben marad, „benne lesz az egész nép vére: pohár lesz, amelyet a finn nép tiszteletére emelnek."[10] És ezzel már a mítosz területére érkeztünk, ahol szükségtelen az olyan logikátlanságok után nyomozni, hogy ha vérátömlesztésre van szüksége a családnak, miként lehet „gyönyörű virágzásban", illetve ha virágzásban van az életfája, miért kell szimbólummá emelni az orvosi beavatkozást. Mindeme szemléleti és kompozíciós problémák ellenére kétségkívül ez a regény emlékeztet leginkább a nyugat-európai családregények sorsvezetésére.

Ezek után ismételten leszögezhetjük, hogy a finn családregények között nincsen egyértelműen bomlást, széthullást bemutató mű. A most tárgyalt három regény mindegyike más alapállásból megírt mű, s valójában csak azért kerülhettek itt egymás mellé, mert nem csupán vagy nem elsősorban a család emelkedését ábrázolják bennük az írók. És talán még egy közös vonásuk miatt: amiatt, hogy hiányzik az utolsónak ábrázolt főhőseikből az előző regénycsoport hőseinél konstatált lelki egyensúly. Ez is az egyik fő oka annak, hogy a család egészének csaknem változatlan, sőt esetleg a kezdetinél jobb

[9] HELVI HÄMÄLÄINEN: *Sarvelaiset, Romaani.* WSOY, Porvoo—Helsinki, 1947, 23.
[10] HELVI HAMÄLÄINEN: *Sarvelaiset.* 388.

anyagi-társadalmi helyzete és a kitűzött célok részleges elérése ellenére bizonyos pusztulás-sejtelemmel tesszük le a műveket az elolvasás után. Kojo és Hämäläinen esetében — akik családjaikat szinte teljesen a történelem eseményein kívül mozgatják — egyének kudarcainak lehetünk tanúi, amit többek közt az ő sorsuk mellett futtatott más, a család szempontjából sem lényegtelen sikeres utak is megerősítenek. Ezt a tényt az sem cáfolja meg, hogy Hämäläinen — könyve utalásainak tanúsága szerint — a nagypolgárság mint osztály eltorzulását kívánta bemutatni: szándéka ugyanis tulajdonképpen nem valósult meg. Talán éppen azért nem, mert az alighogy kialakult finn polgárság útjának ábrázolására nem lehetett alkalmas a Nyugat-Európából változtatás nélkül kölcsönvett alapállás és regénymodell.

Mindenesetre e két mű végső kicsengésében nincs olyan távol az emelkedő családsorsokat ábrázoló regényektől, mint azt első látásra hihetnénk. Ahogy amazokban az optimizmus jelentését, itt a pesszimizmus tartalmát szűkíthetjük az „óvatos" jelzővel. Csupán Tapio illúziótlan (már-már szkeptikus) ember- és történelemlátással megírt művének szemléletére nem alkalmazhatjuk teljes érvénnyel e megszorító jelzőt, bár ennek lehangoló hatását is mérsékeli az író kíméletlen nyíltsága, őszintesége és okfeltáró szenvedélye.

E három, a finn művek közt kivételes sorsvezetésűnek ítélt regény közül egy — amint láttuk — tulajdonképpen átmenetet képvisel a két csoport között (Kojo), ugyancsak egy pedig láthatóan a klasszikus minta csaknem változatlan átplántálását kísérli meg (Hämäläinen). Ez a tény még inkább vitathatatlanná teszi, hogy a családregény típusa Finnországban olyan sajátos színt, jelleget kapott a dolgozó osztályokhoz tartozó családok emelkedő ívű sorsának középpontba kerülésével, ami alapjává válhatott annak, hogy e műfajnak jellegzetes altípusa alakuljon ki és erősödjék meg itt.

Párhuzamok a magyar és az olasz nyelvújításban: egybevágó és nem egybevágó jelenségek

FOGARASI MIKLÓS

A romanticizmust és a modern nemzeti mozgalmakat bevezető felvilágosodás racionalista és szenzualista filozófiai alapjaival behatolt minden európai nemzeti kultúrába, habár különböző mélységben és több-kevesebb időbeli eltolódással. A francia *Enciklopédia* megjelenésétől nagyjából a XIX. század húszas éveiig terjedő időszakot a nemzeti megújulásra irányuló törekvések jellemezték. Ezeknek kísérőjelenségeként általában tanúi lehetünk a nemzeti nyelvek megújítására, gazdagítására irányuló mozgalmaknak. Az új társadalmi, gazdasági jelenségek, a tudományok felgyorsuló fejlődése parancsoló szükségként követelte meg a szókincsnek lépést tartó növelését, fejlesztését, a nyelv stílusbeli hajlékonyságának fokozását. E szükség hatványozottan jelentkezett azon nemzetek előtt és azon nyelvekben, amelyeknek kulturális háttere a reneszánsz felvirágzás után háttérbe szorult az általános európai politikai és kulturális fejlődésben, avagy egyenesen még csak kialakulóban volt és ki kellett vívnia helyét és elismertetését az európai népek és kultúrák porondján. Vezető helyéről a háttérbe szorult az olasz nyelv és kultúra is, de még jobban a magyar.

Mind az olasz nyelvnek, mind a magyarnak ugyancsak szüksége volt a megújulásra, szókincsének új szakkifejezésekkel való gazdagítására, hogy tükrözhessék az emberi ismeretek gyors fejlődését. Mindemellett figyelembe kell vennünk mind a két nyelv történeti hagyományait, általános fejlődési tendenciáit, mind pedig a két nép történeti, gazdasági, politikai, kulturális körülményeit. Ugyanazt a nyelvújító mozgalmat egyrészt nyelvészeti oldalról kell vizsgálnunk, másrészt extralingvisztikus vonatkozásaiban.

Ez azt is jelenti, hogy ha vizsgálni akarom a két nyelvújító mozgalom egybevágó és nem egybevágó (kongruens és inkongruens) jelenségeit, feltételezve a két mozgalom bizonyos egyenértékűségét (ekvivalencia), akkor két szinten kell végeznem ezt a műveletet: egyrészt ideológiai, filozófiai, történeti szinten, másrészt nyelvészeti szinten.

Filozófiai, ideológiai szinten az egybevágóságok nyilvánvalóak, ami következik a felvilágosodás és a romantika általánosan európai szellemi, kulturális áramlatából. A racionalista és szenzualista eszmék élnek mind az olasz, mind a magyar kulturális mozgalomban. A nyelvújítók filozófiai irányultságán alapuló ideológiai következmények nagyon is egybevágóak. Ezt megállapíthatjuk egyszerűen azzal is, hogy egybevetjük a két nyelvújító mozgalom vezérszavait. Alessandro Verri éles hangú nyelvi kiáltványában *idee e parole* ('ideák és szavak') szerepelnek, Giuseppe Parininál *idee e cose* ('eszmék, ideák' és 'dolgok'),[1] Csokonai Vitéz Mihálynál *idea* meg *szó* (1802), Kazinczy Ferencnél *idea* és

[1] A. VERRI: *Rinunzia avanti notaio degli autori del presente foglio periodico* al Vocabolario della Crusca. In *Il Caffè*. Milano, 1960, Feltrinelli, 39–41. Parinitól idéz SZABÓ GYŐZŐ: *Az olasz irodalmárok nyelvi nézetei Parinitól Foscolóig*. Kandidátusi értekezés. Kézirat. Budapest, 1978, 63.

név (1814).[2] Ugyancsak Kazinczy ír *a nyelv ideáljá*ról, amelyet – bár helyenként különféleképpen értelmez[3] –, végül is 1819-ben *a nyelv géniusza* kifejezés szinonimájaként használ.[4] Ugyanígy alkalmazta 1818-ban Szentmiklóssy Alajos is.[5] Amikor Kazinczy a *Nyelv Géniusá*ról ír, mindenekelőtt a nyelvnek arra a tulajdonságára utal, amely úgy gazdagítja a nyelvet, hogy képessé teszi kifejezni „a' gondolatot és érzést" a stilisztikai érzéktől vezérelt hajlékonysággal. Ilyen és hasonló vezérszavak vagy kulcskifejezések („mots témoins", „mots-clés") megfelelőit megtaláljuk a XVIII. század olasz felvilágosult íróinak szövegeiben is: a *genio della lingua* ('a nyelv géniusza') előfordul már 1715-ben Gian Vincenzo Gravinánál, de condillaci értelmezésben először Pietro Verrinél (1764), majd Melchiorre Cesarottinál (1785), aki megkülönbözteti benne a *genio grammaticalé*t és a *genio rettoricó*t.[6] 1805-ben Kazinczy is megfogalmazza azt az ellentmondást, amely fennáll a *grammatika* változtathatatlannak tartott, merev szabályai, valamint a nyelvet *szabadon,* szuverén *stílusérzékével, ízlésével* megújító író között („a szépíró szabadsága . . . ízlése s a grammatika": Tolnai, 1929, 125–126). Az *Orthologus és Neologus* című monográfiájában (1819) Kazinczy bölcs tapintattal igyekszik összefoglalni és lezárni a magyar nyelvújítás folyamatának viharos három évtizedét. Ebben a munkájában dialektikus módon akarja feloldani az említett ellentmondást a horatiusi (rerum) „Concordia Discors" jelmondat jegyében, amikor kijelenti: „jól és szépen az ír, a' ki tüzes orthológus és tüzes neológus egyszersmind, 's egységességben és ellenkezésben van önmagával." Végül összefoglalja, mit kell tennie az írónak: „mind azt, a' mit a' minden *nyelvek ideálja* megkíván, *a' magyar nyelv' természete* világosan meg nem tilt, a' régi és újabb classicusok által nevelt *ízlés* még javasol is, 's a' *szükség* múlhatatlanul parancsol".[7] Jogosan állapítja meg Tolnai, hogy ez a monográfia a zseniális magyar író hazaszeretetének és kultúrájának hitvallása és testamentuma, „az európai magyarság igéje".[8] Megcsodálhatjuk benne Kazinczy felvilágosult kozmopolizmusát, e kifejezés legjobb, legpozitívabb értelmében, amely ellentmondás nélkül összeegyeztethető immár modern hazaszeretetével. Ugyanezt a hitvallást hirdették már korábban a legjobb olasz „philosophes" nemzedék tagjai is, két kiváló, zseniális olasz felvilágosult író: Pietro Verri a *Caffè*ban (1765), amikor *„ésszerűen*

[2] Idézi TOLNAI VILMOS: *A nyelvújítás. A nyelvújítás elmélete és története.* Budapest, 1929, MTA, 97. „A' ki az új szókat nem tűrheti, mondjon le az új ideákról is" (*Dorottya,* 79. jegyzet; *idea – szó:* Kleist *Tavaszá*nak előbeszédében (Csokonai); 112: *idea* és *név* (Kazinczy).

[3] RUZSICZKY ÉVA: *Irodalmi nyelvi szókincsünk a nyelvújítás korában.* Budapest, 1963, Akadémiai Kiadó, 42. *A nyelv ideálja* kifejezés Herdertől jutott el Kazinczyhoz Jenisch közvetítésével. Vö. Tolnai, 1929, 111.

[4] Idézi Tolnai, 1929, 133: „Egyet tudok: azt, hogy a' Nyelv Géniusát illetni soha sem szabad" (Kazinczy).

[5] Idézi Tolnai, 1929, 130: amit „a nyelv ideálja megkíván, 's géniusza nem ellenez" (Szentmiklóssy).

[6] LUIGI ROSIELLO: *Analisi semantica dell'espressione 'genio della lingua' nelle discussioni linguistiche del Settecento italiano.* In Quaderni dell'Istituto di Glottologia. Bologna, 1962, Ponte Nuovo, 94, 95, 96 és passim. GIANFRANCO FOLENA: *Le origini e il significato del rinnovamento linguistico nel Settecento italiano.* Wiesbaden, 1965 (1962), Steiner Verlag, 404. MIKLÓS FOGARASI: *Storia di parole, storia della cultura.* Napoli, 1976, Liguori, 96; a 38. jegyzetben további bibliográfia. KELEMEN JÁNOS: *A nyelvfilozófia kérdései.* Budapest, 1977, Kossuth–Akadémiai, 233, 234, 258 és passim. SZABÓ GYŐZŐ, 1978, 82, 90, 140 és passim.

[7] Kiemelések tőlem – F. M. Vö. Tolnai, 1929, 136, valamint 104–105.

[8] Tolnai, 1929, 137.

szabad nyelvhasználat"-ról ír („discorsi ragionevolmente libertini"), valamint Melchiorre Cesarotti, amikor kimondta, mire van szüksége a modern olasz nyelvnek: „állandó, általános, termékeny, a különcködésektől távol álló *szabadságról* van szó, a *rációra* épülő, az *ízléstől* szabályozott, a *nemzettől jóváhagyott* szabadságról."[9]

A felvilágosodásnak mind az olasz, mind a magyar nyelvújítóiban megvan az a törekvés, hogy megtalálják a filozófiai egyensúlyt az *ész* és az *érzelem,* tehát a racionalizmus és a szenzualizmus között. Ez a dialektikus ellentétpár nyilvánul meg náluk, amikor párhuzamosan írják le azt, hogy *grammatica* és *rettorica* avagy *stilistica,* azt, hogy *uso — használat* és *gusto — ízlés, szabály* avagy *szükség,* és *libertà* meg *passione — szabadság* meg *szenvedély* avagy *érzelem.*[10]

A magyaroknál ez két-három évtized késéssel dokumentálható, ami Magyarország és a magyar értelmiség politikailag és kulturálisan elmaradott körülményeinek következménye. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a magyar értelmiség leghaladóbb, jakobinus szárnya letörött, tagjait Ausztria 1795-ben kivégezte vagy bebörtönözte, mint Kazinczyt (1794-től 1801-ig), abban az időszakban, amikor eszméik gyümölcsöt hozhattak volna a nemzeti nyelv fejlődése javára, miközben a párhuzamos folyamat Itáliában már lezárulóban volt a századfordulón.

A két mozgalom ideológiai alapjaiban nem nehéz tehát megtalálnunk az egybevágó jelenségeket. Ezeken belül azonban voltak sajátos ellentmondások, illetve eltérések, amelyek egyfelől a már felvázolt okoknak tulajdonítható időbeli eltolódásban nyilvánultak meg, másfelől abban a tényben, hogy a felvilágosodás filozófiai eszméi különböző utakon jutottak el az olasz, illetve a magyar értelmiséghez. Az európai kultúra csúcsát az *Encyclopédie*-vel érte el a XVIII. század második felének első negyedében a karteziánus racionalizmusnak és Locke szenzualizmusának filozófiai alapjain. Az előbbit a francia enciklopédisták közvetítették az olaszoknak, az utóbbit Condillac. A magyar felvilágosult írók, élükön Bessenyei Györggyel és másokkal, merítettek Párizsból és Voltaire-ből, de Sonnenfelsből is Bécsben és Gottschedből is Lipcsében. Igaz, hogy Batsányi János a francia forradalom kitörése után megírja *A franciaországi változásokra* című híres költeményét, amelyben a szállóigévé vált mondatával arra buzdította olvasóit, hogy „Vigyázó szemetek Párizsra vessétek"; az is igaz, hogy a fiatal Kazinczy franciául tanult és fordította Helvetiust, Holbachot, Rousseau-t, Voltaire-t és másokat; ugyanakkor, az Ausztriától gyarmati viszonyban függő Magyarország politikai és kulturális körülményei folytán, a magyar írók és értelmiségiek, azok, akik élharcosai voltak a magyar nyelv megújításának, érthetően a német kultúra erős hatása alá és vonzáskörébe kerültek azonkívül, hogy ugyancsak hatott rájuk a klasszikus latin kultúra. A német kulturális hatást azonban az a felvilágosodás járta át, amelyet a francia felvilágosult enciklopédistákból merítettek a németek. A magyarok számára tehát német közvetítésű volt az a modell, amely a német nyelv megújításáért folytatott viták alapját alkotta. Ezt a modellt Adelung és Jenisch képviselték, de Goethe, Klopstock, Lessing, Herder és mások is, a Sturm und Drang hívei. Ez pedig a német felvilágosodás sajátos formáját jelentette, amelyet Lukács

[9] P. VERRI: *Su i parolai.* L. az *Il Caffè*nak itt az 1. jegyzetben idézett kiadásában, 332. M. CESAROTTI: *Saggio sulla filosofia delle lingue,* 1785[1]. Firenze, 1943, Sansoni. (Fordítás és kiemelések tőlem — F. M.)

[10] Vö. Szabó Gy., 1978, Cesarottiról és Foscolóról, 80, 82, 123 és passim.

György a felvilágosodással szemben álló mozgalomnak tartott magán a felvilágosodáson belül.[11]

A két nyelvújító mozgalom között volt egy inkongruencia, amely terminológiai és szemantikai jellegűnek látszott, a valóságban azonban a nyelvi technika következménye volt, vagyis a nyelvújítás formális, grammatikai oldalához tartozott, az új szavak alkotásának modelljéhez. Ez jellemezte a magyarországi felvilágosodás nyelvi vitáinak sajátos jellegét az itáliaitól eltérően. Abban állt a lényege, ahogyan a magyarok a *neológus* és *ortológus* terminusokat értelmezték. Az *„ortológus"*, Kazinczynak és magyar kortársainak használatában, 'puristát' jelentett, vagyis ugyancsak *nyelvújítót,* s mindenekelőtt a szókincs megújítóját, aki azonban előnyben részesítette a magyar vagy magyarosított terminusokat az idegen nyelvekből való közvetlen átvételek felett. Ezzel szemben a *neológus* szükség esetén segítségül hívhatta az idegen kölcsönszavakat is, amelyek az akkori magyar nyelvben elsősorban latinizmusok és germanizmusok voltak.

Egészen más jelentést tulajdonítottak az olaszok a *puristi* szakkifejezésnek ('puristák'), amelynek szinonimáiként szerepeltek a *cruscanti* vagy *pedanti,* s olyan személyeket, írókat jelöltek vagy esetleg bélyegeztek meg velük, akik Dante, Petrarca és Boccaccio szókincséhez ragaszkodtak, tehát egy négyszáz—ötszáz éves, részben elavult s meg nem újított szókincshez, az Accademia della Crusca alapelveihez híven. A felvilágosult nyelvújítók *(neologisti)* a XVIII. század olasz irodalmi nyelvi vitáiban őket tekintették bármilyen szókincsbeli gyarapodás, haladás akadályozóinak.[12]

Egyébként a jelentős mértékben olaszosított gallicizmusokból álló XVIII. századi olasz neologizmusokat egészen másként kell megítélnünk, mint a magyarban keletkezett vagy a tőle átvett neologizmusokat, illetve idegen szavakat. Ezen a ponton már teljesen át kell térnem az új szavak alkotásának, biztosításának nyelvészeti, mondhatnám formális vagy technikai oldalára. A magyar és az olasz közötti alapvető inkongruencia a két nyelv eltérő genetikai jellegéből fakad. Az olasz egyike az újlatin nyelveknek, s mint ilyen, a franciához hasonlóan önálló fejlődésének évszázadai során állandóan és szabadon merített az „anya"-nyelvből, vagyis a latinból, s a latin közvetítésével, de közvetlenül is, a rokon görög nyelvből. Az olaszosított latinizmusok és grecizmusok motiválhatók és motiváltak voltak az olasz értelmiség számára, amely könnyen hozzáidomíthatta őket az olasz nyelv fonomorfológiai rendszeréhez. Ezért nem lehet őket idegen szavakként kezelni, s igen gyakran még azt sem lehet határozottan megállapítani, hogy gallicizmusok-e, vagyis francia közvetítésű (greko-)latinizmusok. Ezért lehet az ilyen típusú neologizmusokat önálló kategóriának tekinteni, amely az újlatin nyelveken belül érvényes: eleinte *eklektikus neologizmusok*nak neveztem őket, majd helyesebbnek tartottam a *polivalens neologizmusok* kifejezést.[13]

[11] Tolnai, 1929, 58, 93, 99, 102, 128 és passim; Ruzsiczky, 1963, 32, 33, 41. A 42. lapon idézi Jenischt, akinek — tőlem kiemelt — kifejezései figyelemre méltóak, és érdemes őket egybevetnünk Parini, Cesarotti, Kazinczy terminusaival: „[die Sprache] ist . . . die Dolmetscherin der *Vernunft* . . . der Kanal der *Leidenschaften.*" LUDOVICO GEYMONAT: *Storia del pensiero filosofico e scientifico.* Vol. III. *Il Settecento.* Milano 1973², Garzanti, Cap. XV. L'illuminismo tedesco, 514: itt idézi Lukácsot.

[12] Fogarasi, 1976, I. a Szómutatót (Indice delle parole), a *purista, pedante, cruscante, fanatico* stb. szavak alatt.

[13] MIKLÓS FOGARASI: *'Analisi', 'sintesi' e famiglie nell'italiano del Settecento,* in Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti. Anno acc. 1973—74, tomo CXXXII — Classe di

A genetikailag finnugor magyar nyelvben viszont a latin, görög, francia, német szók nem 'világos', hanem 'homályos', nem motiválható szavak voltak. Ezek helyett a magyar előnyben részesítette a belső képzéssel keletkezett szavakat. Ezt az eljárást egyébként az olasz is használja. Ezért ebben a vonatkozásban egybevágóságról beszélhetünk, amikor egy nyelv saját szótöveiből saját képzőivel képez új szavakat, az európai nyelvi övezetben legáltalánosabb és legközönségesebb módon. A magyar nyelvújítók azonban más eljárásokhoz is folyamodtak, amelyek részben azonosak voltak az olasz nyelvben is meglevőkkel, részben azonban egyéniek voltak, vagy német minták hatására keletkeztek, amelyeket szinte minden alkalommal nyelvi „tükörképükkel" fordítottak magyarra. Érdemes megjegyezni, hogy a múlt században a magyarhoz hasonló utakat választott a finn nyelv is szókincsének gazdagítására.

A szóképzés nyelvészeti modelljeit mind a magyar, mind az olasz nyelvben már sokkal bőségesebben tárgyalták, semhogy az én mostani, szükségszerűen rövid és vázlatos egybevetésem hasonló részletességhez kényszerüljön folyamodni.[14] Itt, úgy vélem, nincs is helye ilyen kontrasztív bemutatásnak (ezt a munkát egyébként Benedek Nándor végzi). Mindössze néhány észrevételre szorítkozom.

Egybevágó tényező, nemcsak a mi két nyelvünk szempontjából, hanem általában az élő nyelvekre vonatkozóan, hogy bennük történetük során állandóan tart egy szókincsbeli megújulási folyamat. Ez azonban olyan döntő szakaszokban, mint például a modern nemzetek kialakulásáé, különösen élénkké, sőt egyenesen forradalmivá válik és *polémikus fellendülés* kíséri. A képzős szóalkotás a felvilágosodás korában is a legtermékenyebb eljárás volt nyelveinkben az új szavak létrehozására. Jelentős inkongruencia oka azonban a két nyelvnek már említett genetikai különbözősége. Ilyen alapon a magyar, mindenekelőtt német minták hatására, bőségesen élt szabályos és szabálytalan szóösszetételekkel, mint pl. *látcső* (ném. *Fernrohr*), *elnök,* amely az *elöl* és *ülnök* szavakból keletkezett, nem szólva a nagyszámú tükörszóról *(álláspont* — ném. *Standpunkt, üteg* — fr. és ném. *Batterie),* a csonkulások különböző típusairól *(diadal,* a *diadalom*ból, *bizodalom* helyett *bizalom),* nyelvjárási szavaknak irodalmi felhasználásáról, régi szavaknak új jelentéssel

---

scienze morali, lettere ed arti. Venezia, 1974, az 539. lapon az első terminust használtam. A másodikat bevezettem *Neologismi e storia delle ideologie nell'illuminismo in Italia* (Nyelvújítás és eszmetörténet az olasz felvilágosodásban) című akadémiai doktori értekezésemben, Budapest, 1977. Kézirat, 293., 295. lap 12. jegyzet.

[14] A magyar nyelvre vonatkozóan I. Tolnai, 1929, 204—213; a Kazinczytól használt nyelvjárási szókra vonatkozóan I. Ruzsiczky monográfiáját, 1963; továbbá: BENKŐ LORÁND: *A magyar irodalmi írásbeliség a felvilágosodás korának első szakaszában.* Budapest, 1960; SZILY KÁLMÁN: *A magyar nyelvújítás szótára.* Budapest, 1902; BÁRCZI GÉZA: *A magyar szókincs eredete.* Budapest, 1958, Tankönyvkiadó; D. BARTHA KATALIN: *A magyar szóképzés története.* Budapest, 1958, Tankönyvkiadó; BÁRCZI GÉZA: *A magyar nyelv életrajza.* Budapest, 1963, Gondolat. Idegen eredetű képzőkre és szóvégekre vonatkozó szakmunkák: GYALMOS JÁNOS: *Latin eredetű képzőink.* Budapest, 1933, MNyT; MELICH JÁNOS: *Latin jövevényszavaink végződésének alakulásmódjáról.* Budapest, 1940, MNyT; *A mai magyar nyelv rendszere.* Budapest, 1961, Akadémiai Kiadó, I. kötet stb. stb.

Az olasz nyelvre vonatkozóan: GERHARD ROHLFS: *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti.* Torino 1966—1969, Einaudi, III. köt.: *Sintassi e formazione delle parole;* MIKLÓS FOGARASI: *Grammatica italiana del Novecento.* Budapest, 1969, Tankönyvkiadó; Fogarasi, 1976; Fogarasi, 1977; készülőben van Benedek Nándor monográfiája, amelyben a szerző kontrasztív módon tárgyalja a szóképzést a magyar és az olasz nyelvben; vö. N. BENEDEK: *Sostantivi composti nell'italiano contemporaneo.* Lingua Nostra, XXXIX (1978), 4., stb. stb.

való felélesztéséről az irodalmi nyelvben (nyvj. *góc; agy* régebben 'koponya', majd 'agyvelő').

Az olasz nyelvben a legtermékenyebb eljárás a szuffixumos szóképzés. Ezen belül tanúi lehetünk már ismert modellek fokozott elterjedésének, mint például az *-ista, -ismo, -izzare (-eggiare)* képzők esetében, amelyeknél meg kell állapítanom, hogy a *materialista, idealista* típusú nomen agensek alkotása időben megelőzi az azonos tőből képzett elvont főnevekét: *materialismo, idealismo.* Itt az eredmény szempontjából szinte mindegy, hogy belső képzésről van-e szó, vagy polivalens neologizmusról. Divatos a nulla fokú képző is, pl. a jogi szaknyelvben: *la confisca* 'az elkobzás', *il dilucido* 'értelmezés, megmagyarázás'. Nagyon jellemző a régi szavaknak új jelentésben való használata, amelyen belül jelentős a vallási terminusok elvilágiasodása: *rigorismo* '(erkölcsi) merevség, szigor', *tollerantismo* 'türelmesség', *spirito* 'szellem' és származékai. Két önálló szó összetétele nem termékeny modell az olasz szókincs felvilágosodáskori megújításában.

Tekintve, hogy az elmúlt évek során az olasz nyelvújítási szavak három szakterületével foglalkoztam részletesen: a nyelvi—nyelvészeti—stilisztikai, a jogi, valamint a filozófiai neologizmusokkal a felvilágosodás korában, kialakítottam bizonyos, egyszerűen tájékoztató jellegű statisztikákat is. Az eredményt tekintve egybevágó nyelveinkben az a tény, hogy a felvilágosodás neologizmusai magas arányban, körülbelül 70—80 százalékban élnek a mai olasz és a mai magyar nyelvben is. Ez nyilvánvalóvá teszi, hogy a XVIII. században kutatásom időszakát alkotó kb. 50 esztendő (nagyjából a század második fele, amely részben átnyúlik a XIX. századba is) nemcsak arra készítette fel az olaszokat és a magyarokat, hogy modern nemzetté váljanak, hanem szókincsüknek akkori rohamos, szinte forradalmi fejlődése előkészítette ennek nyelvi feltételeit is, egy új irodalmi és köznyelvet.

Végül az is megállapítható, hogy a felvilágosodáskori olasz nyelv új szavai ma szerves részét alkotják az európai nyelvi övezet nemzetközi szókincsének.

Közös rémtörténet Bornemiszánál és Dudithnál

SCHEIBER SÁNDOR

Dudith András az üstökösök jelentőségéről írt kis művében (*De cometarum significatione commentariolus.* Basileae, 1579, 27–28) elmond többek között egy rémtörténetet, amelyet – szerinte – aligha lehet az 1577/78-ban megjelent üstökösnek tulajdonítani:[1]

„Bochnae decem ab hinc diebus, ut ad me scribit Philippus Talduccius, nobilis Florentinus, prudens atq. industrius vir, amicus meus, mulier quedam infantem dum lauat, audito extra domum alterius sui filioli fletu, accurrit propere, iacentem puerum offendit. is, in cultellum, quem manu gerebat, inciderat, seque ipse misellus transfixerat. mater dolore amens, recurrit ad infantem in elueolo relictum, hunc quoque submersum reperit. superueniens maritus, impotens sui uxorem corripit, verberibusq. enecat. Quid multa trium miserorum obitu conspecto, sceleris conscientia, et charissimorum pignorum commiseratione furens infelix pater laqueum collo induit. O rem miserabilem."

Magyar fordításban így hangzik:[2]

„[A galíciai] Bochniában történt tíz nappal ezelőtt, amint Philippus Talduccius firenzei nemes barátom, ez a bölcs és serény férfiú írja, hogy egy asszony, miközben csecsemőjét fürdeti, meghallja, hogy kint sír a másik kisfiacskája. Sietve odafut, és belebotlik a gyermekbe. Az beleesik a kezében tartott késbe, és szegényke keresztülszúrja magát. A fájdalomtól eszétvesztett anya visszarohan a fürdőtálban hagyott kisdedhez és azt megfulladva találja. Ekkor érkezik haza a férj; nem tudja türtőztetni magát, szidalmazza és halálra ütlegeli a feleségét. Minek folytassam? A szerencsétlen apa, mikor a három nyomorult halálát látja, a bűntudattól és kedveseinek pusztulásán érzett fájdalmában megzavarodik és felakasztja magát. Rettenetes dolog!"

A történet megvan – egy évvel korábban – Bornemisza *Ördögi kísértetek*jében, bár itt csak három áldozat szerepel:[3]

„Cygneaba[4] egy kis gyermec el esic az kesbe, az anya midőn esedeznec rayta, talalkozic be az apia, es véli hogy ő űtőtte az keest bele, es haragiaba felesegebe űti az keest. Es meg értuen, hogy nem ő mielte, magabais be veri. Imé nemde rőttenetes gyolkosé az őrdőg."

Már Eckhardt Sándor rámutatott forrására Manliusnál:[5]

„Cygneae puer quidam habens cultrum in manibus, incidit forte in eum, ac seipsum transfodit. Pater veniens domum, videns haec, mox ira commotus interfecit uxorem; postea vero et ipse factum suum perhorrescens, ex desperatione sibi consciscit mortem. Haec omnia non sunt humana sed diabolica."

[1] Ilyen „exemplum prodigie" számos volt a korban. Lásd R. SCHENDA: *Die deutsche Prodigiensammlungen des 16. und 17. Jahrhunderts.* Archiv für Geschichte des Buchwesens, IV (1963), 637–640; E. H. REHERMANN: *Das Predigtexempel bei protestantischen Theologen des 16. und 17. Jahrhunderts.* Göttingen, 1977, 111.

[2] MÁTRAI LÁSZLÓ: *Régi magyar filozófusok. XV–XVII. század.* Bp., 1961, 26.

[3] BORNEMISZA PÉTER: *Ördögi kísértetek.* A kiadást gondozta és jegyzetekkel ellátta Eckhardt Sándor. Bp., 1955, 191–192; HELTAI GÁSPÁR és BORNEMISZA PÉTER *Művei.* Válogatta, a szöveget gondozta és a jegyzeteket írta Nemeskürty István. Bp., 1980, 1081.

[4] Zwickau, nem Schwandorf – mint Eckhardt gondolta.

Két évvel előbb — Manliusra hivatkozva — hozza a történetet Wolfgang Bütner *Epitome Historiarum*jában (s. l., 1576, 230a skk.).[6] Később újból elbeszéli a Dudithnál találhatóval teljesen megegyezően (233a). Minthogy a kötetet nem tudtam megszerezni, kénytelen vagyok német összefoglalását adni:[7]

„In Neuenmark badet eine Mutter ihr Kind. Ihr zweiter Sohn stürzt in ein Schnitzmesser. Auf sein Geschrei eilt die Mutter herbei, währenddessen ertrinkt das gebadete Kind. Als der Vater nach Hause kommt, ersticht er im Zorn die Mutter und erhängt sich. Das alles stiftet der Teufel an."

Dudith után több mint egy évtizeddel még felbukkan a történet Zacharias Rivander *Historien und New Exempelbuch*jában (Eisleben,1591/92),[8] elég tekintélyes pályafutást fejezve be.

[5] BORNEMISZA PÉTER: *l. m.*, 276.
[6] W. BRÜCKNER: *Volkserzählung und Reformation*. Berlin, 1974, 492. No. 6070.
[7] W. BRÜCKNER: *l. m.*, 493. No. 615.
[8] W. BRÜCKNER: *l. m.*, 516. No. 825.

Az angolok magyarságképe a XVII. század első felében

GÖMÖRI GYÖRGY

A XVII. század folyamán az angol közvéleményt Magyarország több formában foglalkoztatja: mint hajdan erős, virágzó királyság, most a török terjeszkedés áldozata, ismétlődő háborúk színtere; mint protestáns testvérország, amely szüntelenül küzd a vallásgyakorlat jogáért, s ahol újra meg újra megmutatkozik a Habsburg-ellenreformáció türelmetlensége; s végül mint egzotikus, távoli föld, ahol mindenből kétszer annyi terem, mint másutt és a hegyek mesés kincseket rejtenek mélyükben. Lényegében három műfajt különböztethetünk meg az Angliában kiadott magyar vonatkozású könyvek között is. A kor világföldrajzaiban és utazási enciklopédiáiban rendszerint szerepel Magyarország és Erdély leírása – a művelt olvasó főleg ezekből tájékozódik. Néhány angol utazó vagy katona-kalandor ellátogat-elvetődik a század folyamán magyarlakta területekre, s élménybeszámolóban rögzíti látogatását. S végül (különösen a XVII. század második felében) elég gyakoriak az aktuális háborús jelentések és a történelmi összefoglalók – ez utóbbiakból meríti anyagát, s alakul ki később, noha elég kezdetleges formában, a magyar vonatkozású angol szépirodalom néhány terméke. Az alábbiakban csupán a század első felében, 1640-ig próbálom követni az angolok magyarságképének alakulását, választ keresve arra, hogyan és mi módon gyarapodnak a szigetlakók Magyarországra és Erdélyre vonatkozó ismeretei.

Az első világföldrajz, amelyet sokat forgattak Angliában a XVII. század első felében, *A Briefe Description of the Whole World,* már 1599-ben megjelent és 1636-ig tíz kiadást ért meg. Bár a könyv nevtelenül látott napvilágot, szerzője George Abbot, puritán érzelmű oxfordi tanár, későbbi canterburyi érsek volt, aki eredetileg kompendiumnak szánta diákjai részére, s talán maga is meglepődött a könyvecske sikerén. Abbot világleírása sokat merít más, latinul író szerzők műveiből, s ismeretanyagában messze mögötte marad a nem sokkal később kiadott, Botero-féle világföldrajz színvonalának. Abbot Magyarországot mindössze tizenhét sorban, Ausztriával egy fejezetben tárgyalja. Az országról nem ad részletes földrajzi leírást; megemlíti, hogy akárcsak Lengyelországban, a keresztények között itt is többféle vallás van elterjedve. A magyar történelemről igen szűkszavúan ír, csupán Hunyadi Jánost emeli ki, aki „sok nagy győzelemmel hatalmasan visszaverte a törököt", de hozzáteszi, hogy az ország dicsősége szinte teljesen aláhanyatlott, s hogy jelenleg Magyarország nagyobb része a török birtokában van.[1] Erről a tényről egyébként értesülhetett az angol olvasó Martin Fumée *The Historie of the Troubles of Hungariae* c. művéből is, amit 1600-ban adott kezébe az angol fordító, bizonyos R. C. (Rooke Churche), akit a francia szerző erősen kompilált műve a középkori magyar királyság pusztulásáról annál is inkább érdekelt, mert, mint az előszóban írja: „én magam is jártam Magyarországon, s – minthogy nem időztem ott sokáig – felületesen bár, de megfigyeltem az ottani emberek szokásait és természetét".[2] Főleg katonai szempontból foglalkozik a magyar történelem törökkel hadakozó évszá-

[1] A későbbi Abbot-világföldrajz kiadásokba értelemzavaró sajtóhibák csúsztak, így pl. az 1617-es kiadásban „Buda" helyett „Bundá"-t olvashatunk, s abból, hogy Abbot a Dunát a Rajnához hasonlítja, az az abszurd állítás következik, hogy Magyarországon teremnek a rajnai borok!

[2] Nem tudjuk, Rooke Churche milyen minőségben járt Magyarországon, de számos angol harcolt a XVII. században a török ellen a magyar háborúkban, így pl. Sir John Smith (1566-ban) és Thomas Arundell, aki Esztergom ostrománál tüntette ki magát, és Rudolf császár 1595-ben kinevezte a Német-Római Császárság grófjának.

zadaival Richard Knolles, akinek fólió kiadású, több mint ezer oldalas, roppant ismeretanyagot fölhalmozó műve (*The Generall Historie of the Turkes,* London, 1603) hosszú évtizedekig fontos forrásmunkának számított. Knolles leírja Hunyadi János összes hadjáratát, és II. Murád szultánról írt versében külön elismeréssel említi a törökverő magyar vezért; beszámolói a különböző szultánok magyar földön folytatott XVI. századbeli hadjáratairól általában hitelesek. Könyve végén latin epigrammában dicsőíti Báthori Zsigmondot, aki szintén győzelmet aratott a török felett; Knolles lelkesedésében odáig megy, hogy még a fejedelem arcképét is közreadja. Igaz, ugyanakkor azt sem hallgatja el, hogy Báthori Zsigmond állhatatlansága és más jellembeli fogyatékosságai is elősegítették Erdély romlását.

Az anti-machiavellista Giovanni Botero, ez a termékeny és nagyhatású olasz szerző, akinek kapcsolatai a Báthori családdal is szorosak voltak, írta azt a *Le Relationi Universali* című világföldrajzot, amely olaszul 1589 és 1596 között, majd utána számtalan kiadásban, angolul pedig először 1601-ben jelent meg. Az angol cím (a kor szokása szerint) elég hosszúra nyúlott: *The Worlde, or An historicall description of the most famous kingdomes and commonweals therein.* Ebben az első angol Botero-kiadásban, amelyet Robert Johnson fordított,[3] Magyarország még nem szerepel, csupán utalások formájában van jelen *The great Turke* címszó alatt. Hiányzik a magyarság leírása a könyv következő (1603-as) kiadásából is, és csupán a harmadik, 1608-as kiadásba kerül bele a *Hungarland* című fejezet. Ezt egyébként a bővített harmadik kiadás fel is tünteti alcímében: „enlarged, with an Addition of the estates of Saxony, Geneva, Hungary and the East Indies, in any language never before imprinted". Az alcím állítása, hogy ezek a szövegek még semmilyen más nyelven nem jelentek meg, nem tekinthető merő dicsekvésnek, ugyanis Giovanni Botero eredeti olasz szövege[4] két-két oldalon foglalkozik Magyarországgal, illetve Erdéllyel, de egy-két apróbb átfedés kivételével az 1608-as Botero-világföldrajz magyar fejezete *nem ennek a szövegnek az átvétele.* Ez a szöveg tehát nem az olasz eredetin, hanem az ún. Hansard-féle kéziraton alapul; ezt, illetve ennek egy variánsát már több magyar kutató ismertette.[5] Jelzete a British Libraryban Lansdowne MS 775, címe pedig: *Magyarország leírása, amelyet ez ország* (ti. Anglia) *egy nemesurának írtak 1599-ben.* Szerzőjéről, Richard Hansardról nem tudunk semmi biztosat; talán azonos azzal a Richard Hansarddal, aki Cambridge-ben végzett, és ott 1585-ben szerzett magiszteri fokozatot;[6] mindenesetre az eredeti Botero-szövegnél sokkalta frissebb értesüléseivel, a XVI. század végi magyarországi politikai és katonai helyzet ismertetésével az 1608-ban új címmel ellátott világföldrajz *(Relations of the most famous kingdoms . . .)* érdekesebb fejezetei közé tartozik. Nem lehetetlen, hogy Hansard beszámolóját olasz földről, Páduából vagy Velencéből küldte Johnsonnak, illetve az új Botero-kiadás szerkesztőjének, s hogy az részben a korabeli olasz hírlapok, illetve „newsletterek" tudósításain alapszik. Erre mutatnak bizonyos nyelvi sajátosságok, pl. olaszosan írt városnevek (Teruano—Tirnava—Nagyszombat; Canisio—Kanizsa; Castelnuovo—Újvár), valamint a magyarországi háborúkban részt vevő olasz parancsnokok nevének megközelítőleg pontos visszaadása. Az is nyilvánvaló, hogy a szöveg szerzőjét a katonai ügyek mindennél jobban érdeklik — feltűnő módon egy szót sem szól a magyarországi és erdélyi vallási különbségekről.

Hansard sok mindent tud Magyarországról, kevesebbet a magyarokról. „Magyarországot — kezdi leírását — Európa legtermékenyebb országai közé sorolhatjuk. Gyümölcsei éppoly sokfélék és jók, mint Itáliában; elégséges gabonája van, hogy táplálja lakosait; borával ellátja szomszédait . .. . annyi benne a hal, hogy idegenek is merítenek bőségéből . . ." A következő bekezdés a magyar lovak tulajdonságaival foglalkozik. Ezután sor kerül az ország természeti kincseinek és egyes városainak, majd a népalkat ismertetésére. „A lakosok alakra és arcszínre nézve hasonlók az angolokhoz, de szokásaikban inkább a

[3] Ennek az első kiadásnak van egy ugyancsak 1601-es variánsa, amelynek címe *The travellers breviat or An historical description . . .* Mivel szövegében megegyezik a másik kiadással, s ugyanaz a nyomdász készítette, ezt nem tekintjük külön kiadásnak.

[4] A *Le Relationi Universali* 1598-as bresciai kiadása alapján.

[5] Szemere Bertalan óta négyen, legutóbb Varannai Aurél. A kézirat egy minden valószínűség szerint későbbi változata ugyancsak a British Libraryban található, Harley MS 7314 jelzet alatt. A Harley-gyűjtemény kéziratának későbbiségét a kötet összes többi kéziratának datálása teszi szinte bizonyossá; nem tudni, milyen alapon vélte Blackwell s utána Varannai (*Angliai visszhang,* Budapest, 1974, 67.) ezt a kéziratot korábbinak.

[6] *Alumni Cantabrigiensi.* Part I. Vol. II. Cambridge, 1922.

szegény(ebb) írekre emlékeztetnek."[7] Jó katonák ugyan, de nem értenek a kereskedéshez: „inkább a meggazdagodás vágya van meg bennük, mintsem annak a művészete". Erkölcseik nagyon szigorúak: a házasságtörést és paráználkodást halállal büntetik (!). A fiúgyermekek egyformán öröklik a vagyont, a nők nem földet, hanem pénzösszeget örökölnek. Amikor elbeszélésében a jelenlegi helyzethez ér, Hansard figyelemre méltó megjegyzést tesz: „Amióta Ausztria uralkodóié a korona, zsarnokságuk úgy elnyomja a parasztokat, hogy azok semmit sem tehetnek uraik engedelme nélkül."[8] Elmondja, hogyan működött régen a magyar országgyűlés, de hozzáteszi: noha a gyűlés maga megvan, funkciója megváltozott: Mátyás főherceg, a császár „alkirálya" (viceroy) jobbára csak arra használja, hogy pénzt kérjen tőle. Ezután leírja a mezőkeresztesi csatát, utal a tizenöt éves háború eseményeire, s elmondja, mekkora jövedelmet húz a császár a magyar bányákból. A szöveg végén Hansard azt igyekszik megmagyarázni, mi az oka annak, hogy a török még nem hódította meg egész Magyarországot, s ezzel kapcsolatban kifejezi azt a — katonai szempontból nyilván indokolt — véleményét, hogy a török 1596-ban nagy lehetőséget szalasztott el, mert akár egész Ausztriát elfoglalhatta volna.

Az angol Botero-világföldrajz 1616-os kiadásában az alcím megint megváltozott; leglényegesebb közlése az, hogy a könyv „korszerű megfigyelések alapján" lett kibővítve. A magyar fejezet címe *Hungariera* módosult és két újabb bekezdéssel bővült a szövegrész elején és végén. Mindkét bekezdés enyhén retorikus hangütésű, kiemeli a „nemes magyar királyság" tragikus hanyatlását, belső viszályait, küzdelmét a törökkel. A fejezetzáró bekezdést érdemes bővebben idéznünk: „Állítom, hogy ez a királyság és ez az állam (common-wealth) többet tett az ottomán dicsvágy csökkentése és a török hadiszerencséjének megállítása érdekében, mint az összes többi keresztény állam együttvéve: mivel ott, ahol a hajdan velük szomszédos fejedelmeket rövid idő alatt elnyelte [a török] és birtokaikat elpusztította, egyedül a magyar és a velencei tartották magukat százötven évig és még tovább . . ."[9]

De már Abbot és Fumée, illetve a bővített Botero-világföldrajz közötti időkben is tájékozódhatott a gyenge latinságú angol olvasó a világ, s ezen belül Magyarország és Erdély dolgairól Ortelius világföldrajzának „zsebkönyv" kiadásából. Abraham Ortelius, a híres térképész *Theatrum Orbis Terraruma* már 1570-ben napvilágot látott, s hamarosan a korabeli Európa legtöbb nyelvén kiadták. Ezt a „nagy" Orteliust csak 1606-ban fordították le angolra, de a kicsit, amelynek latin címe *Epitome Theatri Orteliani* volt, már 1601-ben anyanyelvükön olvashatták a londoniak. S hogy az ügy még bonyolultabb legyen, ezt az első, kivonatos „kis" Orteliust ugyan még latinból fordították, de a következő, 1602-es és jóval elterjedtebb kiadás már Michel Coignet friss francia nyelvű Ortelius-kivonata alapján készült. Ebben a francia s egyszersmind angol *Epitoméban* a térképek valóban modernebbek, mint a korábbi kiadásokban, mint azt a cím is mutatja: *Abraham Ortelius his epitome of the Theater of the world, now lately renewed and augmented,* és maga a kísérőszöveg is aktualizált. Így például ez az 1602-es „kis" Ortelius Magyarországról szóló része „a jelenlegi török háborúra" tett utalással fejeződik be, Erdélyről szólván pedig a szerző megjegyzi: „Erdélyt egy keresztény fejedelem uralja, aki annakelőtte adót fizetett a töröknek, de *most* (az én kiemelésem, G. Gy.) keményen harcol ellenük." Itt nyilvánvalóan Báthori Zsigmondról van szó, s az információk mindössze néhány évet késtek. Erdélyről az angol nyelvű „kis" Ortelius többek között még ezt mondja: „Ebben a tartományban van egy kicsi föld, amit *Zecklandt*nak hívnak, ahol a nép mind egyenlő (of equall conditions), és mint a svájciak, szabadságban él; ezek jó katonák, és van három vásáros helyük, ahol gyűléseiket vagy tanácskozásaikat tartják, magyarul beszélnek és székelyeknek (Siculi) hívják őket." A Magyarországra vonatkozó szöveget teljes egészében közöljük:

„Magyarországot délen a Dráva folyó határolja, északon Lengyelország és Valachia, nyugaton Ausztria, keleten pedig Moesia [Szerbia—Bulgária]; A Duna folyó választja el Alsó- és Felső-Magyarországra; bővében van benne a gabona, a bor, a marha és a hal, a bányákban bőségesen van mindenféle érc, egyes folyókban arany homokot találni és diónyi nagyságú [arany] rögöket; itt olyan rengeteg a vad, hogy törvényes bárkinek szarvasra, nyúlra vagy medvére vadászni és tőrbe ejteni fácánt, foglyot vagy darut, minthogy azok közönséges eledelnek számítanak; ugyancsak bőségesen van itt mindenféle gyümölcsből; továbbá annyi ökrük és juhuk van, hogy évente csak Bécsen át 80.000 ökröt hajtanak

[7] *Relations of the most famous kingdoms and commonwealths throughout the world,* London, 1608, 149.

[8] *I. m.,* 150.

[9] *Relations of the most famous kingdomes . . .* London, 1616, 255.

más országokba; a halakat nem is tartják számon, és nincs olyan ember, aki mindig ugyanazt a fajtát venné. Sójuk is van, nagy mennyiségben, és a levegő nagyon jó; két kiváló tavuk van, a Balaton (Balloton) és a Fertő (Fertoo), Buda közelében meleg fürdők is vannak. Nyelvük a szittya (Scithian) nyelv, amely az összes szomszédos nyelvektől különbözik, viselkedésük nagyon durva és faragatlan, inkább alkalmas háborúra, mint békeidőre; ritkán laknak városban, a gazdagabb emberek szép nagy házakban laknak, a többiek pedig kis, rosszul összetákolt kunyhókban, amíg meg nem házasodnak, nem alszanak ágyban, hosszú és nagyon pompás (sumptuous) ruhákat viselnek. Csak a férfiak örökölnek, s ha nincs fiúgyermek, a birtok az ország urára száll. Mikor a nőket férjhez adják, csak egy öltözet ruhát adnak neki, semmi mást. (!) Állhatatlan és pénzsóvár természetűek, nem találnak örömet sem a művészetekben, sem a kereskedésben. Alsó-Magyarország főbb városai Buda, királyaik székhelye, amely egy hegy tetején van. Strigonia (Esztergom) síkon áll, de vára magasan, az Érsekség itt régen évi 100 ezer korona jövedelmet húzott. Albaregalis (Székesfehérvár) egy szép völgy közepén fekszik, de a levegője nagyon rossz. Belgrád ott fekszik, ahol a Száva a Dunába ömlik. Stridon volt Szent Jeromos szülőhelye és Tagabriában (sic!; helyesen: Sabariában) született Szent Márton, ezeken kívül van még Vesprino (Veszprém), Javarino (Győr), Funfkirchen (Pécs) és mások. Felső-Magyarország főbb városai Possonia (Pozsony), Cossonia (Kassa), Agria (Eger), Filech (Fülek), Attuan (Hatvan), Varadino (Nagyvárad) és még sok más. A törökök, akik ez ország nagy részét elfoglalva tartják, hadjárataikkal az egész földet nagy nyomorúságba döntötték, s jelenlegi állapota, ami a háborút illeti, rosszabb, mint valaha.[9/a]

A szöveg néhány kitételét nem hagyhatjuk megjegyzés nélkül. Nyilvánvaló, hogy Coignet, a „kis" Ortelius francia kiadásának a szerzője is kompilál, csak nem könnyű eldönteni, kitől. A magyar föld gazdagságára vonatkozó híreket és meséket Mátyás király kora óta terjesztették az idegen humanisták, Ransanustól Bonfinin át Volaterranusig. De azt csak tüzetes szövegfilológiai kutatás tudná kideríteni (s nem tudni, érdemes-e ezt elvégezni), ki írta le elsőnek ezt a magyar szokásokkal kapcsolatos két hiedelmet: hogy a magyarok mielőtt megházasodnának, nem alszanak ágyban, s hogy az ifjú menyecske minden hozománya egy öltözet ruha. Azzal, hogy átvette őket valahonnan, Coignet önkéntelenül is propagátora lett angol nyelvterületen olyan hiedelmeknek, amelyeket csak az cáfolhatott volna meg, aki magyar, vagy aki hosszabb ideig élt Magyarországon — márpedig ilyen az 1620-as évek előtt kevés lehetett Angliában.

Az angol nyelvű „nagy Ortelius" *(Theatrum Orbis Terrarum — The Theatre of the World,* London, 1606) fólió alakú atlasz, a térképek hátoldalán közli az egyes országok leírását. Mint már jeleztük, szövege eltér az Ortelius-kivonatokétól (például más magyar városokat sorol fel, és néhol, így pl. „Sabaria" esetében a város magyar nevét is feltünteti), de a mintegy 56 soros ismertetést kikerekítő kis forráslistán kívül lényeges újat nem ad. Ortelius forrása elsősorban Brodarics és Bonfini, de ajánlja még Herberstein, Maciej Miechowita, Sebastian Münster, Cuspinianus és Ransanus munkáit. Magyarország térképe Lazius műve, de Ortelius ezen kívül közöl még egyet: Zsámboki-Sambucus 1579-es térképét, mondván, hogy Zsámboki szerint, aki maga is magyar, ez a pontosabb, s hogy jóllehet minden országról csak egy térképet ígért, mivel ez esetben egyik térkép sem tökéletes, egyik sem olyan, amilyet ez az „igen szép ország" érdemelne, hát inkább közöl róla kettőt. Zsámboki a szerzője az Erdély-térképnek is, amely 1566-ban készült; ennek szövege megint csak Brodaricsra és Bonfinire támaszkodik, csupán a végén olvashatunk egy Zsámboki által összeállított erdélyi hely- és folyónévjegyzéket magyarul, németül és latinul. A szövegben megadott bibliográfiai adatok közt Ortelius megemlíti „Reichterdorff" (helyesen: Reychersdorffer) „különös értekezését" Erdélyről és még más ismert forrásokra is hivatkozik. Lazius és Zsámboki térképei egyébként egy furcsa félreértésnek adtak tápot: úgy látszott róluk, mintha a székelyek Erdély *északi* részén élnének. Ezt a tévhitet később szinte versenyezve vették át tőlük a különböző nemzetiségű nyugati kozmográfusok (Heylyn, Davity stb.), s terjesztették még a hatodik angol Botero-kiadás pontos közlései után is.

Ami a magyarországi politikai helyzet alakulását és Bocskai István felkelését illeti, azokkal két angol nyelvű röpirat is foglalkozott, mindkettőt franciából fordították. *A Declaration of the Lordes and States of the Realme of Hungarie* már 1605-ben, nem sokkal a francia kiadás után napvilágot

[9/a] *Abraham Ortelius his epitome of the Theater of the world.* Printed for J. Shawe, London, 1602, 91.

látott Londonban;[10] ez a felkelés okait magyarázta meg az angol olvasónak. A második röpirat *(Articles of the peace agreed upon . . .)* az 1606-os bécsi béke pontjait ismertette, ez 1607-ben jelent meg ugyancsak Londonban. Valahányszor a század folyamán háborúra került sor az osztrák császár és magyar alattvalói között, az angol nyomdák erre egy vagy több informatív röpirattal reagáltak: ez történt 1620 táján, amikor Bethlen Gábor hadjárata, a negyvenes években, amikor I. Rákóczi György, majd 1682-ben, amikor Apafi Mihály kiáltványa csigázta fel a szigetlakók érdeklődését.

Mint már említettük, Richard Hansard Magyarországra vonatkozó kézirata csak 1608-ban került (a harmadik Botero-kiadásban) nyomtatásba. Ezt csak egy évvel előzte meg Robert Stafforde rövid világleírása,[11] amely két oldalt szentelt Magyarországnak. Stafforde a magyarokat a korábbi leírások szellemében erős, harcias, faragatlan népként jellemzi, és szövege nem mentes bizonyos túlzásoktól: „Roppant sok arany és bor van ebben az országban, a boroktól hirtelen megittasodik az ember a kénes források miatt, amelyek közelében a szőlőt szüretelik." A magyarok nagyon béketűrő emberek, csak akkor gerjednek éktelen haragra, ha gyávasággal vádolják őket. Megismétli Coignet állítását a magyarok hozomány-szokásairól: a lányok nem kapnak mást, csak egy öltözet új ruhát. Erdélyről még cifrábbakat tud Stafforde. A fő folyók neve szerinte „Saluata" és „Rockle", továbbá „ezen ország lakosai nagyon makacsok, lusták és nehezen kezelhetőek, a görög (ortodox) vallás hívei, jobbról balra olvasnak és Jupiter meg Vénusz nevére esküsznek a primitív népek ősi szokásai szerint".[12] Rejtély, hogy voltaképpen kiről van szó, mert ez a leírás egyetlen tizenhetedik századi erdélyi népcsoportra sem illik. Még Stafforde-nál is gyengébb értesülésekkel rendelkezik az a Johannes Boemus-mű *(The Manners, Laws and Customs of all Nations)*, amelynek angol fordítása 1611-ben jelent meg, majdnem egy évszázaddal az eredeti augsburgi kiadás után. A magyar nyelvről Boemus például azt állítja, hogy az „nem nagyon különbözik a cseh nyelvtől", s egyetlen olyan történelmi tényt sem ad meg, amelyből bárki is fogalmat nyerhetne a magyarság társadalmi-politikai berendezkedéséről, illetve a korabeli Európában elfoglalt helyzetéről.

A tízes évek enciklopédiaszerzői közül Samuel Purchas és Edward Brerewood csupán futólag említi a magyarokat, az előbbi *His Pilgrimage* című, négy részből álló könyvében (1613), amelynek egyik érdekessége, hogy a forrásként felsorolt szerzők között Honterus és Lazius mellett Budai Parmenius István is szerepel. Purchas első kiadása nem tárgyalja a magyar történelmet, csupán helyenként érinti (alighanem Knolles alapján) egyes török hadjáratok kapcsán. Beszél Buda elestéről, Szolimán haláláról „Zigeth" alatt, majd Bocskairól is: „A német név gyűlöletes lett a magyarnak. Botscay (sic), a lázadók főnöke, segítséget kap a töröktől, az Erdély fejedelmének nevezi ki, s egész Magyarország hasonlóképp követi zászlait . . ." A későbbi, bővített Purchas kiadások több érdekes magyar vonatkozású élményleírást tartalmaznak (Thomas Barton, John Smith kapitány).[13] Brerewood, aki a londoni Gresham College asztronómiaprofesszora volt, nem világföldrajzot, hanem univerzális igényű nyelvi és vallási összefoglalót adott ki 1614-ben, művét az akkor már canterburyi érsek George Abbotnak ajánlva.[14] A magyar nyelvre vonatkozó adatait Scaligerből vette át; de ezeknél érdekesebb, amit az olvasóhoz intézett előszavában ír a magyarországi és erdélyi vallási helyzetről. A lengyelországi viszonyok ismertetése után így folytatja: „Ez a lengyel választó-királyságban az Evangélium megvallóinak a helyzete, akiknek száma a szomszédos déli országokban, Erdélyben és Magyarországon is igen nagy mértékben megnövekedett. Az előbbi esetében ez Bartorius (sic) Gábrielnek köszönhető, aki most ennek a tartománynak a fejedelme, s aki nem sok idővel ezelőtt kiűzte onnan a pápista párthoz tartozókat, s azt lehet mondani, hogy a lakosság teljes korpusza (néhány rothadt és bűzhödt áriánus, antitrinitárius stb. tag kivételével) hitvalló protestáns." Más szóval Brerewood már

[10] Igen ritka kiadvány: egy-egy példánya van az oxfordi Bodley könyvtárban és a chicagói Szathmáry-gyűjteményben.

[11] *A geographicall and anthologicall description of all the empires of this globe.* Printed by T. C. for Simon Waterson, London, 1607.

[12] STAFFORDE: *i. m.*, 21.

[13] *Purchas His Pilgrimes,* London, 1625-ös fólió kiadásától kezdődően. Közli Thomas Barton angol követ Eger alól írott leveleit, valamint John Smith kalandor-katona magyarországi és erdélyi haditetteinek leírását egy „Francisco Ferneza" nevű állítólagos olasz szerző eredeti műve alapján.

[14] *Enquiries touching the diversity of Languages and Religions through the cheife part of the world.* London, 1614.

protestáns testvérországnak tekinti Erdélyt; ami a szentháromság-tagadókra szórt szitkait illeti, ez részben a hivatalos álláspontot tükrözi, hiszen 1583 és 1612 között több antitrinitáriust megégettek Angliában, az utolsó kettőt éppen 1612-ben.[15]

Nem mehetünk el szó nélkül Fynes Moryson mellett sem. Moryson a század leghíresebb angol Európa-utazói közé tartozik. 1617-ben közzétett, fólió méretű, terjedelmes *Itinerary*ja részletes és elég pontos képet ad azokról az országokról, amelyekben megfordult, s hasznos tanácsokkal szolgál az angol utazóknak. 1566-ban született, Cambridge-ben volt diák és 1591-ben indult el nagy európai körútjára, amelynek során Lengyelországba és Bécsbe is ellátogatott. Magyarországra nem jutott el, így értesüléseit másodkézből való információként kell kezelnünk — ennyiben hasonló a világföldrajzszerzők és kompilátorok többségéhez. Fynes Moryson útirajzának három könyvében nemegyszer szó esik Magyarországról, ha másképp nem, egy-egy megjegyzés formájában. A bécsi közbiztonsággal kapcsolatos kételyeit így fejezi ki: „Veszélyes az utcán járni éjjel a zabolátlan emberek nagy száma miatt — ilyeneket könnyen találunk a végeken, különösen ott, ahol a közelben egy hadsereg állomásozik, mint itt a magyarországi, amelyet nem köt szoros fegyelem."[16] A harmadik részben a csehekről azt írja, hogy szívesen isznak magyar borokat, s hogy azok sokkal jobbak a német boroknál; a lengyel bányákkal kapcsolatban pedig megjegyzi, hogy a magyaroknak jóval több arany- és ezüstbányájuk van. A lengyel viselet Moryson szerint nemigen tér el a magyartól. Talán találkozott is magyarokkal Bécsben vagy Krakkóban, de hogy másodkézből dolgozott, azt látni a következő észrevételből: Moryson megismétli a Hansard-kézirat és az 1608 utáni Botero-kiadások sajátos, kissé bizarr állítását, miszerint a magyarok közt ősi szokás, hogy „senki sem viselhet tollat, amíg meg nem ölt egy törököt, mert a törvény szerint úgy illik, hogy valaki megölt ellenségei számát a kalapján viselt tollak számával mutassa".[17] Bár a végek magyarjai szívesen tűztek tollat a kalapjuk mellé, az itt leírt szokást (?) helyszűke miatt aligha alkalmazhatták. Ebben a Hansard által elterjesztett hiedelemben csupán az az érdekes, hogy az angoloknak megtetszett az állítólagos magyar szokás, olyannyira, hogy a köznyelvbe is behatolt, szólásmondás formájában. Az „it's a feather in his cap" még a mai angolban is olyan tettet, sikert jelent, amivel joggal büszkélkedhet az ember.[18]

Ezeken a megjegyzéseken kívül Moryson két ízben is részletesebben foglalkozik a magyarokkal. Az *Itinerary* harmadik részének első fejezetében közli, hogy „Hungaria" a hunok nevéről van elnevezve, majd fölsorolja Magyarország fontosabb városait: „Debrezinum, Varadinum, Segedinum (vulgo Seget) . . ." kezdi a listát, amiből kitűnik, hogy latin nyelvű atlaszt, illetve forrásmunkát használt; ezután számba veszi a török kezén levő fontosabb városokat is, amelyek Érsekújvár, Esztergom, Székesfehérvár, Pécs, valamint Buda és az azzal szemben levő „Pesta" (sic) városa. Rövid ismertetését Moryson fölöttébb elismerő mondattal zárja: „A magyar nemzet senkinél sem alábbvaló erő és bátorság dolgában; nyelvében és szokásaiban a szittyákhoz hasonló."[19] Később (a harmadik fejezetben) még egyszer visszatér a magyarokra, történelmi összefoglalót ad a „hun" kezdetektől Gézán és Szent Istvánon át a XVI. századig. Említi II. Endrét, aki „először adott nagy kiváltságokat a nemességnek", Ulászlót és fiát, II. Lajost, aki 1526-ban a török elleni harcban esett el. Habsburg Ferdinánd magyar királlyá választásával kapcsolatban utal a Habsburgok rokoni kapcsolataira a korábbi magyar dinasztiákkal, de azt a kínos (és Nyugaton korántsem közismert) tényt sem hallgatja el, hogy Rudolf császárnak, ha békességet akart, adót kellett fizetnie a töröknek. Moryson úgy tudja, ez az adó minden harmadik évben hét hordó (seven tunnes) aranyra rúgott, de sietve hozzáteszi, hogy bár ezt „tudós emberektől" hallotta, nem tudja, mennyire voltak jól értesülve.[20]

Moryson élmény- és ismeretanyaga jórészt még a századfordulóról származik, de egy 1615-ben kiadott angol világföldrajzban már megjelenik egy, az összes eddiginél részletesebb fejezet Magyarországról, amely már a Hansard—Botero-szövegnél is frissebb információkkal rendelkezik. Edward

[15] CRISTOPHER HILL: *Change and Continuity in Seventeenth-Century England.* London, 1974, 267.

[16] FYNES MORYSON: *An Itinerary.* Part I, Book I, London, 1617, 66.

[17] MORYSON: *i. m.,* Part III, Book IV, 171.

[18] *Stevenson's Book of Proverbs, Maxims and Familiar Phrases* (London, 1949) a Hansard-kéziratra vezeti vissza a fenti szólásmondást.

[19] MORYSON: *i. m.,* Part III, Book III, 119.

[20] *I. m.,* Part III, Book IV, 188.

Grimstone *The Estates, Empires and Principallities of the World* c. fólió kiadású roppant világföldrajzáról van szó, amelyet fordítója-szerkesztője saját bevallása szerint franciából ültetett át, s Thomas Howardnak, Suffolk első earljének és I. Jakab király kincstárnokának ajánlott. Grimstone könyve egy Pierre d'Avity vagy Davity nevű francia művén alapul (első, két kötetes francia kiadása 1614-ben jelent meg Saint Omarban), annak kiegészített, illetve itt-ott átdolgozott kiadása, mert mint Grimstone megjegyzi: „hozzá is tettem különböző helyeken, ott, ahol saját kutatásom és tanulmányaim alapján olyat találtam, ami . . . megszépíti a művet", másutt meg kihagyott neki nem tetsző részeket. Csupán tüzetes összehasonlítás alapján dönthetnők el, mennyire önálló Grimstone enciklopédiája, s mivel erre nem volt alkalmam, a továbbiakban Davity—Grimstone néven fogom emlegetni ezt a kiadványt.

A magyar királyságról, s ezen belül Erdélyről, Davity—Grimstone összesen tizennégy oldalt ír, mondandóját 23 alcímben és fejezetrészben foglalva össze. A korábbi forrásmunkák alapján tájékozódik Magyarország földrajzáról, felsorolja a hajdani magyar királyság fontosabb városait, Buda esetében megemlítve a név eredetét is. Franciás ortográfiával jegyzi le a folyóneveket: „Danou, Saue, Draue, Tisse", s megjegyzi, hogy ezek közül csak a Tisza folyik végig magyar területen. Három hegységet említ: a Kárpátokat, az Eger közelében levő bortermő Mátrát („Matran") valamint „Erdell"-t — ezen alighanem az Erdélyi Szigethegységet érti. Mint előtte annyian, áradozik az ország természeti kincseiről; a „kis" Orteliuson kívül alighanem használta a J. Bongars szerkesztette *Rerum Hungaricarum Scriptores Varii* (Frankfurt, 1600) című színvonalas szemelvényantológiát is. A magyarok szokásaira vonatkozólag megismétli az összes addigi legendákat, csupán egy megfigyeléssel egészíti ki őket: szakállukat ugyan borotválják, de a bajszuk néha nagyon hosszú. Nyelvük a csehekéhez hasonlít. Ami a kormányzati formát illeti, itt Davity—Grimstone beszámol a jellegzetesen magyar nádori intézményről, majd ezt írja: „Mióta az osztrák ház birtokolja Magyarország koronáját, kormányuk abszolútabb lett és a nép szolgasága nőtt, mivel sokat elvesztett régi szabadságából."[21] A magyarországi vallási viszonyok leírása helyett csupán annyit közöl, hogy ebben az országban „sok különböző vélemény és eretnekség" uralkodik, s hogy az utóbbi ritkábban fordul elő a török uralom alatt levő területeken. Viszont az újabb politikai helyzetről részletesen tájékoztat, külön részben számol be az 1605 óta történtekről, leírja a Bocskai-felkelést és „Helias Hasky" (Illyésházy) szerepét az eseményekben, valamint a bécsi béke pontjait és Mátyás főherceg magyar királlyá választását. Itt forrása alighanem Ens Gáspár „supplementuma" volt *Ad Rerum Hungaricarum Historicum* c. könyvéhez, amely kiegészítés 1608-ban jelent meg.

A született angol szerzők közül az oxfordi Peter Heylyn volt az első, aki *Mikrokozmosz* (az első kiadásban — 1621 — még *Microcosmus*) című művében a rendszerezés igényével lépett föl. Heylyn világföldrajza, a „nagyvilág kicsiny leírása" ügyes és tudós kompiláció, számos latin nyelvű idegen és néhány honi szerző munkáját is felhasználja, így pl. a magyar fejezetben hivatkozik Quade, Brerewood, Stafforde, Ortelius, Knolles és Botero műveire. Magyarországról öt, Erdélyről másfél oldalt ír, de nem mindig a leghitelesebb közléseket veszi át: Hansard—Boterótól a magyar tollviseletről valót, Stafforde-tól azt, hogy a magyar asszonyok egész hozománya egy új kabát (!). Elismeréssel szól a Hunyadiakról, táblázatot közöl a magyar királyokról I. Istvántól II. Lajosig. Újdonság, hogy Bethlen Gáborról kétszer is ír, egyszer a magyarországi, egyszer meg az erdélyi részben. Úgy tudja, Bethlen rokonságban van „John Zepusius" alias „Battour"-ral (akin Zápolya Jánost érti), azt sem képes eldönteni pontosan, hogyan is hívják „Bethlem Batour, Bagour vagy Gabour"-nak, de azért tisztán látja Bethlen megválasztásának politikai jelentőségét: „[A magyarok] benne egy arra érdemes fejedelmet választottak, aki fenntartja a reformált vallást és bizonyára megvédi királyságát Ferdinánd császár támadásaitól . . ."[22] Erdélyt Heylyn Dácia részeként tárgyalja. Tudja, hogy az országot székelyek, szászok és magyarok lakják; a románokról csak a „Dácia" címszó alatt szól, s úgy véli, hogy azok a „szláv" nyelvet beszélik. „Zaculeia" vagyis Székelyföld szerinte Erdély északi részén van, a székelyek városainak neve pedig „Kisdie, Orby" és „Shepsdy", ami három székely széknek, a kézdi, orbai és sepsi széknek felel meg, de ezt Heylyn — aki adatait részben Knollestől, részben Matthias Quade latin nyelvű *Compendium Universi* (1600) c. művéből meríti — nem tudja. S mint ahogy

[21] *The Estates, Empires and Principallities of the World* . . . Translated out of French by Edw. Grimstone. London, 1615, 618.

[22] PETER HEYLYN: *Microcosmus . . . A Treatise Historicall, Geographicall, Politicall, Theologicall.* Oxford, 1621, 197.

manapság is előfordul, egyik hiba szüli a másikat — a térképkészítő John Speede 1627-ben Heylyntől (vagy talán Grimstone-tól) veszi át az erdélyi helyneveket ismert térképének szövegéhez, de nála már ezek szinte felismerhetetlenné torzulnak.

Ugyanabban az évben, amikor Speede térképe megjelent, látott napvilágot egy Gabriel Richardson nevű oxfordi tudós Európa-földrajza *(Of the State of Europe)*. Richardson az egyes népek eredetének és történelmének rövid tárgyalása után ismerteti földrajzukat; Magyarországgal a tizennégy könyvre osztott mű 12. könyve foglalkozik. Itt a szerző a hunok és az avarok után beszél a magyarokról, megjegyezve, hogy a magyarok eredetére vonatkozóan nincs biztos forrás, a történészek (Beatus Rhenanus, Aventinus és Bonfini) csupán feltevések alapján dolgoznak; ami biztos, az az, hogy a magyarok Európában Arnulf császár idejében jelentek meg s viseltek hadat más népek ellen „még a barbárokat is felülmúló kegyetlenséggel". A keresztény magyar királyság leírását követi Magyarország ismertetése, amely nemigen hoz újat a korábbi világföldrajzokhoz képest, csupán a nyelvről mond kicsit mást, mint a többiek; Richardson szerint a magyarok nyelve „egyfajta szláv, de a lengyelekétől különbözik". Vallásuk részint katolikus, részint protestáns, mert „mindkettőt megtűrik". Ennek a hajdan erős és virágzó királyságnak, amely a kereszténység védőbástyája volt a pogányok ellen, most nagyobb részét a török bírja. Igen sok magyar városnevet sorol fel, bár többnyire németes formában (Presburg, Tirnau), bár akad itt „Nitri" (Nyitra) és „Trenchin" (Trencsén) is. Székesfehérvárt csak nagyjából tájolja be („a Duna és a Dráva között fekszik"), s azt írja, hogy „egy nagy tó, illetve áthatolhatatlan mocsár (?) közepén" van, azt viszont tudja róla, hogy a magyar királyokat hajdan itt koronázták és temették el. Szigetről ő is megjegyzi, hogy itt halt meg Nagy Szolimán, de nem ad dátumot elestéről, mint ahogy más városokhoz fűződő fontosabb eseményekről is hallgat. A magyar történelemről adott, adatokban elég gazdag áttekintését ezekkel a szavakkal fejezi be: „itt jelenleg II. Ferdinánd uralkodik, aki 1624-ben lett Csehország és Magyarország azon részének királyává, amit a törökök nem hódítottak meg".[23]

A XVII. század húszas éveiben különféle okokból megszaporodik és pontosabbá válik a Magyarországra vonatkozó angol ismeretanyag. Részben a cseh háború hatására szorosabb lesz a diplomáciai kapcsolat Anglia és Erdély között, és Sir Thomas Roe konstantinápolyi angol követ közvetítésével 1626-ban I. Károly angol király szövetségre lép Bethlen Gáborral. A korabeli angol röpiratok és *newsletter*ek gyakran emlegették Bethlent, akinek neve még az angol szépirodalomba is bekerült — igaz, hogy nem a leghízelgőbb formában. Ben Jonson *Staple of News* (1625) c. vígjátékában esik szó róla és hadseregéről, amely valamilyen bizarr oknál fogva nem akar megjelenni a harcmezőn, illetve csak akkor fog megjelenni, ha már Bethlen megházasodott.[24] Valóban, Bethlen szövetsége az angolokkal csak Brandenburgi Katalinnal megkötött esküvője után jött létre. De Bethlen terveiről s az erdélyi és magyarországi helyzetről értesülhettek az angolok azoktól a magyar peregrinusoktól is, akik 1623-tól egyre nagyobb számban keltek át a csatornán, s látogattak át Hollandiából vagy Németországból Angliába. Ezek a magyar látogatók elsősorban tanulni és tájékozódni jöttek, de akadt köztük olyan is, aki megütközött az angol ismeretanyag hézagosságán, s azt igyekezett saját információival betölteni. Ez az „ismeretterjesztő" tevékenység írásban először 1630-ban gyümölcsözött, a már több ízben említett *Le Relationi Universali* legfrissebb kiadásában.

Botero művének hatodik és harmadízben bővített kiadásában a szerző neve első ízben jelenik meg a címlapon, s megtudjuk, hogy ez a kiadás „korszerű megfigyelések alapján most ismét ki lett bővítve, új államok és tartományok hozzáadásával. Amelyben a Szerző és a Fordító sok elnézése kijavíttatik". Ez a John Haviland részére nyomtatott kiadás egy hosszú új fejezettel bővül, amely két részből áll: „Bethlen Gábor állama Erdélyben" és „Gábriel Bethlen vagy Bethlen Gábor birtokai Magyarországon . . . születésének és előrehaladásának rövid elbeszélésével vagy krónikájával". Angol szövegét nemrégiben közzétette és a fejezet tartalmát ismertette Gál István.[25] Mint ő is rámutatott, az új szöveg külön érdekessége, hogy azt „Petrus Eusenius Maxai, erdélyi ember, a fentnevezett Fejedelem [ti. Bethlen] szolgája" írta; feltehetően latinul, nem angolul, bár ez nem derül ki a szerkesztő jegyzetéből. Maksai Péterről tudjuk, hogy hosszabb időt töltött Angliában; egy forrás szerint George

[23] GABRIEL RICHARDSON: *Of the State of Europe, XIII. Bookes,* Oxford, 1627, XII. Book, 47.

[24] Idézi FEST SÁNDOR, Egyetemes Philologiai Közlöny, XXXVII (1913), 207—208.

[25] Irodalomtörténeti Közlemények, LXXX (1976), 2, 223—237.

Abbot, a canterburyi érsek pártfogolta.[26] Fejezetének — a részletességen és pontosságon kívül — nagy előnye, hogy az angol elvárásoknak megfelelően van megírva. Így például elmagyarázza az erdélyi vallásszabadság történelmi körülményeit, igyekszik megfelelni a Bethlen Gáborral szemben felhozott vádakra, cáfolja a róla elterjedt mendemondákat. Maksai a Botero-világföldrajzhoz csatolt szövegét 1629 második felében írhatta; a fejedelem haláláról (1629. november 15-én) még nem tud, mert ezt írja: „ezen a nyáron súlyos beteg volt, de híreket hallottunk biztonságos felépüléséről".[27]

1630 és 1640 között még két olyan fontos összefoglaló jellegű munka jelent meg Angliában, amely részletesebben foglalkozott a magyarokkal. Ezek közül az első, a skót John Barclay *Icon Animorum* c. népalkatokat ismertető műve latinul már 1614-ben napvilágot látott a szerző akkori lakóhelyén, Londonban, angolra azonban csak 1631-ben fordították le — részben azért, mert mint a fordító írta: „sok angol úr nem volt képes megérteni az eredetit". Ez az angol változat, *The Mirrour of the Mindes,* Magyarországgal a nyolcadik fejezetben foglalkozik, a lengyelek és az oroszok mellett. Amit Barclay hazánk természeti kincseiről és a spanyolokéval vetekedő boráról ír, nem új; érdekesek viszont a társadalmi berendezkedésre vonatkozó megjegyzései. A magyaroktól nem lehet kifinomult, civilizált szokásokat elvárni, mivel az országon nemcsak a török barbársága hagyta rajta a bélyegét, hanem az idegen katonaság viselkedése is. Barclay szerint a magyar parasztok nemcsak az ellenségnek, de saját katonáiknak is lest vetnek és kegyetlenül öldösik őket. A nemesek viselkedése már elfogadhatóbb: „Köpenyeket hordanak és cifra ruhákat, mint a keleti népek, különösen bíbor- és égszínkék színűeket. S ez az öltözet csodálatosan jól áll a férfiaknak, akiknek köpenyét rendszerint rövid kard díszíti." A magyar főurak pedig, mondja Barclay, „megőrizték az igazi szabadság igen nagy jeleit", rendkívüli módon vigyáznak hagyományos előjogaikra, s a török ellen is ezért harcolnak szívósan, mert a törököt a meghódított népek esetében nem érdeklik a származás vagy születés szerinti különbségek. Ha nem kellene harcolniuk a törökkel, lehet, hogy „szívesebben választanának maguknak királyt máshonnan, mint Németországból", már csak azért is, mert a németek és a magyarok nagy versengésben vannak egymással, és szívesen találnak vagy képzelnek hibát egymásban. A nádori tisztség ismertetése után Barclay visszatér a magyar szabadságtudathoz, s a következő szavakkal zárja érdekes elemzését: „Ebből is látható, hogy e nemzet nagy és önérzettől dagadó (swelling) szelleme sohasem tűr el egy kemény és korlátlan hatalmat maga fölött"[28] — illetve ilyet csupán a legkíméletlenebb módszerekkel lehet rákényszeríteni a magyarokra.

Mindezek után Mercator világatlaszának „Iudocus Hondy", vagyis Jodocus Hondius által javított kiadásában, amely angolul először 1635-ben jelent meg *Historia Mundi* címmel,[29] kevés magyar vonatkozású újdonságra bukkanunk, inkább az eddigi anyagokat látjuk viszont, kivonatolva és összefoglalva. Sőt, Magyarország földrajzi leírásába még bántó hiba is csúszik: a Mátrát a fordító folyónak véli. Erdélyt Mercator—Hondius alapján hihetetlenül gazdag országnak látjuk, ahol nagy bőség van ásványból, halból—vadból és pompás gyümölcsökből. Az Erdélyre vonatkozó értesülések bővebbek és pontosabbak, mint pl. Heylynnél: Hondius megnevezi a három nemzetet, a hét székely széket, a hét fontosabb várost, öt adókerületről és három hajózható folyóról (Olt, Maros, Szamos) tud. A nemzetek közül a szászok „különös dialektust" beszélnek, s ők laknak a legerősebb városokban; a székelyek („a szittyák leszármazottai") saját törvényeik alapján élnek, a tisztségeket kisorsolják egymás közt. Ami nyelvüket illeti, ma ugyanazt a nyelvet beszélik, mint a magyarok, bár korábban azoktól különböztek, mert a zsidókhoz hasonlóan ők is jobbról balra írtak.[30] (Ez a megjegyzés a rovásírásra utal, s némileg megvilágítja Stafforde korábban idézett zavaros szövegét.) A székelyeket Hondius „tüzes és harcias népként" jellemzi, akik között „nincsen nemes vagy paraszt, mind egyen-

[26] Vö. *Utazások a régi Európában,* Kriterion, Bukarest, 1976, 102.

[27] *Relations of the most famous kingdomes and Common-wealths thorowout the world . . .* Translated out of the best Italian Impression of Boterus, London, 1630, 408.

[28] *The Mirrour of the Mindes or Barclay's Icon Animorum.* Englished by T. M. London, 1631, 251.

[29] *Historia Mundi or Mercator's Atlas . . .* Lately rectified by Iudocus Hondy. Englished by W. S. London, 1635. A Hondius—Mercator atlasz az ún. „Atlas minor" latinul először 1606-ban jelent meg.

[30] *Historia Mundi . . .* 177.

rangúak". A három nemzet közül a magyaroknak van a legnagyobb hatalma és tekintélye. A *Historia Mundi* erdélyi szövege egy szempontból meglepő: teljesen hiányoznak belőle a vallási különbségekre vonatkozó információk, amelyek pedig a kor olvasóját általában érdekelték, s bőven akadtak például Maksai Péter Botero-kiadáshoz írt szövegében.

Mint általában a használhatóbb világföldrajzok, a kis térképekkel illusztrált *Historia Mundi* is több kiadást ért meg Angliában; de a következő két évtizedben Anglia befelé fordult, jóval kevesebb figyelmet fordított más országok, egyre többet a saját problémáira. Így a XVII. század húszas-harmincas éveiben kialakult magyarságkép is lényegében változatlan marad egészen a Restaurációig, amikor Nadányi *Florus Hungaricus*ának angolra fordításával és a magyar tárgyú politikai és katonai jelentések új hullámával a magyarországi és erdélyi viszonyok iránti érdeklődés újra jelentékenyen megerősödik.

Norwid prózaelmélete

KIRÁLY NYINA

Dolgozatomban a kérdéskörből három kulcsproblémát emelek ki: Norwid viszonyát a romantika poétikájához, azon belül a történelmiség, a nemzeti és az egyetemes problémáját. Külön kitérek a lengyel próza forrásai közül a romantikus drámára. Harmadik kérdésként Norwid műfajelméletét ismertetem. Nem elemzem külön novelláit, sem a norwidi próza nyelvezetét és — ami önmagában is kérdés lehetne — a próza és a vers viszonyának norwidi meghatározását.

Cyprian Kamil Norwid akkor alkotott, amikor az európai irodalmak többsége a romantikából a realizmusba való átmenet korszakát élte. Ezzel magyarázható, hogy Norwid egyszerre lép föl teoretikusként és művészként, vitába szállva a szláv monumentális színház elméletével és a nemzeti költészet romantikus koncepciójával. Az elméletíró és szépíró kettősségét tekintve Norwid leginkább a felvilágosodás alkotóira hasonlít, akiknek tevékenységében oly szervesen kapcsolódik össze a kritikai és művészi inspiráció, holott a XIX. század művészi gyakorlatában ezek a szférák a romantika halálával élesen elkülönülnek.

A drámákhoz írott prózai bevezetéseiben, leveleiben, művészi és publicisztikai prózájában Norwid megvetette az alapját azoknak az új műfajoknak, amelyeket a drámában, költészetben és prózában elsőként maga teremtett meg.

Norwid nem hagyott hátra kidolgozott esztétikai rendszert, és mivel állandóan emigrációban volt, hatása nem formálta közvetlenül kora lengyel kultúrtörténészeinek és íróinak nézeteit, de annál jelentősebb volt kultúrtörténeti koncepciójának hatása századunkban, a két világháború közötti időszakban. Azok a problémák, amelyeket Norwid kidolgozott (kiterjedt levelezésében, poémákban és publicisztikus értekezésekben), a lengyel kulturális mozgásnak azokat az „örök" kérdéseit foglalják magukba, amelyekkel a romantikusok is küzdöttek: a művészet, az ihlet és a munka, népi alkotás és „tudósság", a lengyel kultúra egyetemes, népi alapelve és európai jellege. Norwid nemcsak deklaratíve — mint a romantikusok —, hanem elsősorban a gyakorlatban vizsgálta a lengyel kultúrát mint a világkultúra integráns részét, és ezáltal a „Lengyelország és Európa" kérdést más síkba helyezte. A nemzeti, az általános és a szociális elv, mint látni fogjuk, egybeötvöződik Norwid koncepciójában:

„Oto jest *społeczność polska*! — społeczność narodu, który nie zaprzeczam, iż o tyle jako o *patryotyzm* wielki jest, o ile *jako społeczeństwo jest zaden.*

Wszystko, co patryotyzmu i historycznego dotyczy uczucia, tak wielkie i wielmożne jest w narodzie tym, iż zaiste kapelusz zdejmam przed ulicznikiem warszawskim — ale wszystko to, czego nie od patryotyzmu, czego nie od *narodowego* uczucia wymaga się, to jest tak początkujące, małe i prawie nikczemne, że strach wspomnieć o tym!

Przecież i kwestia krzyczącej od Boga sprawiedliwości, kwestia chłopów, o którą trzech Papieży po sobie idących dopominało się u narodu Polskiego — dopiero *jako narodowa,* a nie jako *chrystusowa* podniesiona i rozstrzygnięta jest.

Jesteśmy żadnym *społeczeństwem.*

Jesteśmy wielkim *sztandarem narodowym.*

Może powieszą mię kiedyś ludzie serdeczni za te prawdy, których istotę powtarzam lat około dwanaście, ale gdybym miał dziś na szyi powróz, to jeszcze gardłem przywartym chrypiałbym, że Polska jest *ostatnie na globie społeczeństwo, a pierwszy na planecie naród . . .*

Gdyby Ojczyzna nasza była tak dzielnym społeczeństwem we wszystkich człowieka obowiazkach, jak znakomitym jest naród we wszelkich *Polaka* poczuciach, tedy bylibyśmy na nogach dwóch

osoby całe i poważne — monumentalnie znamienite. Ale tak jak dziś jest, to *Polak jest olbrzym, a człowiek w Polaku* jest karzeł! — i jesteśmy karykatury i jesteśmy tragiczna nicość i śmiech olbrzymi . . . Słońce nad *Polakiem* wstawa, ale zasłamia swe oczy nad *człowiekiem.*"[1] (Norwid)

Norwid elméleti vitáiban vetődik fel először olyan élesen és határozottan a lengyel művészet és irodalom előtt álló társadalmi és politikai feladatok szükségszerű kapcsolatára vonatkozó kérdés, az adekvát művészi forma keresésének feladatával együtt. A lengyel művészet sajátos politikai irányultságának kifejezési szükséglete — a Norwid által hangoztatott — eredeti műformában, polemikus éllel fordult szembe a romantika epigonjaival. (Słowackiról tartott előadásaiban Norwid egy ízben aláhúzta, hogy Mickiewicz és Słowacki legjobb műveiben a politikai irányzatosság és a tökéletes művészi forma harmonikus egységet képez):

„. . .dziennikarstwo polskie dlatego jest właśnie zewnetrzne i ze-ślizgujące się i jałowe, iż sobie właściwych i odpowiednich dziwnemu stanowi narodu polskiego form nie *tworzy, nie stanowi* ich i nie *urabia,* i nie *artystyczni*; ale że całe — jak ono jest — wzięte jest i zostało w tej formie, postawie i organizmie, które na zachodzie Europy społeczeństwa obce dla siebie i swym własnym urobiły potem, krwią swoją, bacznością swoją. Narzędzia przeto takowego zazywając do operacji w warunkach odmiennych zachodzacej, dokonywa się przez to samo operacji na miarę *cudzą i obcą . . .*"[2]

A lengyel művészet és a nemzeti felszabadító harcok tradícióinak kapcsolatát Norwid az *O sztuce (dla Polaków)*[3] című munkájában a „háborús művészetnek" a lengyel művészetben való sajátos elhatalmasodásának tekinti. Történelmi és ágazati művészetelméleti értekezései között különösen érdekes színháztörténeti cikke, a *Widowiska w ogóle uważane*[4] és a szláv zene specifikumáról szóló írása (*Główne cechy muzyki słowiańskiej,* 1852), ami Chopin életművéről való elmélkedéseinek rövid összefoglalása, valamint az egyes művészeti ágaknak az egyes népek művészi tudatának formálásában játszott domináns szerepéről kialakított gondolatát tartalmazza:

„Za naszych czasów, kiedy sztuki plastyczne mniej jak muzyka zdają się wyplywać z potrzeb moralnych społeczeństwa, tenże sam fenomen co u Greków w arcitekturze literaturze, na polu kreacji muzycznych objawia się."

Sőt, a tánczene nemzeti formáit vizsgálva Norwid a polonézt (polka, krakowjak, mazurka, dumka, polonéz, kozak) mint a nemzeti szellem kvintesszenciájának kifejezésformáját írja le:

„POLONEZ, kreacja już nie prowincjonalna, pojedynczego elementu, ale *całonarodowa,* mogąca się rozciągnąć od religijnego rytmu aż do poważnej mimiki chorów lub tryumfów starożytnych, które na bareliefach greckich i rzymskich spotykamy. Jako powaga rytmu tej jest wartości i to miejsce zajmuje u Polaków, co np. (w rozwijaniu się pełni u Greków) *Epopeja.*"[5]

Valamely nép kultúrájának sajátosságát akkor lehet teljesebben megérteni, ha egy, az adott történelmi pillanatban uralkodó kulturális szféra prizmáján keresztül vizsgáljuk. Ilyen differenciált közelítés esetén a kulturális mozgás minden ténye egységes struktúrába szerveződik, amelyen belül világosan kirajzolódik a nemzeti kultúra specifikumát egészében meghatározó domináns kultúrszféra szerepe és funkciója. Ez az egyetlen helyes és lehetséges megközelítés az olyan esetekben, amikor ez a kultúrszféra vállalja magára a nép művészi öntudata kifejezésének szerepét. A lengyel kultúrában a művészi öntudat történetileg változó formái között a színházművészet a XVIII. század végétől tartja vezető szerepét. A színház elsődleges jelentőségének forrását a felvilágosodás kora politikai és ideológiai szituációjának sajátosságában kell keresnünk. A színháznak a felvilágosodáskori reformok komplexumában betöltött vezető szerepét már a XVIII. század közéleti személyiségei is megállapították, s

[1] C. NORWID: *Pisma wszystkie. Listy 1862—1872.* Warszawa, 1971, 9:63 (list do Michaliny z Dziekońskich Zaleskiej, 14 listopada 1862, Paryż).

[2] Uo, 382 (list do Zygmunta Sarneckiego, grudzień 1868, Paryż).

[3] C. NORWID: *Pisma wybrane. Proza.* Warszawa, 1968, 4:362.

[4] Uo., 314—320. „Wszystkie te wielkie koncepcje dramatyczne powstały z onych mistycznych a dramatycznych legend, które zaszczepili pielgrzymi sredniowieczni i które tak się mają do procesji kościelnych, jak tragedie greckie do chórów na cześć bóstw i bohaterów.

Te pierwsze zawiązki chrześcijańskiej dramy nazywano misteriami (les mystères). Kto chce mieć o nich wyobrażenie żywsze, niech doszuka się ich charakteru w naszych polskich jasełkach które są jeszcze ostatecznym odcieniem tejże samej koncepcji dramatycznej . . .".(319)

[5] Uo., 310, 312.

megértették a romantikusok is, akiknek dramaturgiai gyakorlata jelentős mértékben elősegítette a színházművészet súlyának növekedését a lengyel kultúra egészében. Norwid elméleti nyilatkozataiban már a világirodalom s világkultúra perspektívájában alapozza meg a színháznak a nemzeti öntudat formái közt betöltendő szerpét.

Norwid volt az első a lengyel drámairodalomban, aki a történelmet mint objektív tér- és időbeli folyamatot fogta fel. Sőt, mi több, nem feledkezett meg arról sem, hogy a történelem meg-megszakadó folyamat, s utóbbi figyelembe nem vételével magyarázza többek között a nemzeti szempontú történelemfelfogások korlátait is. A „nemzeti" fogalma ily módon Norwidnál a lengyel romantikához képest eltérő interpretációt kap. „A nemzeti író (Norwidnál szerző) az — írja Norwid —, akinek a műveiben a nemzet olyan szerepet tölt be, amilyet a valóságban is az egyetemes történelem alakításában". Norwid felfogásában „egyetemes" az, amely minden nemzetre jellemző a történelmi fejlődés bármely két fázisa közötti szakaszában. Norwid még a hegeli értelemben sem ismeri el az egymásra épülő fejlődési fázisok hierarchiáját. Így például stadiális műfajelméletében — amelyet az *Elhallgatás* című traktátusában fejt ki — a regénynek nem kevésbé fontos szerepet és értéket tulajdonít, mint az eposznak. Ez azt jelenti, hogy Norwid koncepciójában a stadiális' történelmi fázisok emberi tartalmai és a műfajok dominanciája összefügg egymással. A Norwid-drámában az elhallgatásnak, a néma jeleneteknek más a szerepe, mint például Diderot drámaelméletében a pantomimnak. Ez a művészi eljárás egyrészt a szobrászati kompozíció elvével, másrészt pedig Norwid romantikaellenességével függ össze. A romantikusok ugyanis igyekeztek mindent nevén nevezni, ábrázolni, képekben megjeleníteni. De az elhallgatás Norwidnál mindenekelőtt esztétikai kategória, amelynek segítségével a műfajok és műnemek kialakulását magyarázza az emberiség intellektuális fejlődésének történetében.

Az új műfajok kialakulása Norwid koncepciójában az előző korban „elhallgatottak"-nak a következő korban történő kimondásában áll. Az „elhallgatott" kultusza (s ezáltal magasabb szinten való elmondása a rákövetkező korban) a műfajok fejlődésének az alapját képezi: a csodáktól és legendáktól, azaz az irodalmiság előtti műfajoktól az anekdotáig, az epikai próza fő összetevőjének — ahogy Norwid nevezi — megjelenéséig. E norwidi megállapítás mindkét aspektusa — ti. a műfajok stadiális fejlődése és az „elhallgatott" kultusza — annál nagyobb jelentőségű, mert így Norwid koncepciójában a műfaji struktúrák mind történelmi-tipológiailag, mind immanensen elkülönülnek és egymáshoz kapcsolódnak: a legendától és eposztól a történelmi próza műfajain keresztül az anekdotáig, mely az újkori epikai műfajok alapja.

Norwid stadiális koncepciója a Hegel utáni korszak azon kevés kísérletei közé tartozik, amelyek az epikai műfajok fejlődéssorát nemcsak a történelem stadiális fejlődésével, hanem a művészi gondolkodás formáiból és struktúráiból is eredeztetik. Veszelovszkij geneziselméletéből — amely átfogja a szinkretikus műfajoktól a modern kor műfaji differenciálódásáig tartó fejlődést — az epikai műfajok fejlődésének ez a stadiális modellje hiányzik; azaz a műfajok nemzeti vagy egyetemes formáinak a megfelelő történelmi-tipológiai stádiummal való kapcsolatára koncepciójában nem derül fény.[6] Annak ellenére, hogy a norwidi „elhallgatás" koncepcióban gyakran az immanens sorra kerül át a súlypont — szemben a stadiális történelmi sorral —, nála még ez a súlypontváltás is a megfelelő történelmi fázisok sajátosságaival függ össze. Mindemellett Norwid azt is figyelembe veszi, hogy különböző korokban, különböző nemzetek műfajfejlődésére kihatnak a fejlődés megszakításaiból eredő műfaji stagnálások. Az epikusság és az apikai objektivitás forrása és eleme Norwid szerint a legenda. A legendától a hősi eposzig vezető utat Norwid az első humanista fordulatként értelmezte. A legendában elhallgatva az ember volt, a történelem alakítója, az eposzban pedig már nem az isten, hanem az ember lesz a történelem fő tényezője. De az eposz ismét csak elhallgat valamit; elhallgatja, kifelejti a körülményeket, amelyek között az ember a történelem alkotójává válik. A következő fordulatot azoknak az okoknak és körülményeknek a tisztázására való törekvés jelenti, amelyet az előző korban elhallgattak; éppen ez hívja életre az anekdotát, amely azután a novella, dráma és regény anyagául szolgál. Ahogy a legendától az eposzhoz való átmenetnél Norwid fontosnak tartotta annak tudatosítását, hogy történelmét az ember maga teremti, úgy az eposztól az anekdotáig tartó fejlődés során fontosnak tartja a társadalmi körülmények tisztázását az egyéniség fejlődésében, amely szerinte végül is elvisz a forradalomig; az anekdota, a regény és a dráma eszerint nem más, mint a forradalom intellektuális előkészítése. Ezzel magyarázható az a Norwidnál oly gyakran előforduló tétel is, miszerint tett és

[6] А. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *Три главы из исторической поэтики*. Москва, 1940, 200—383.

gondolat karöltve halad az emberi fejlődés stádiumaiban. A norwidi koncepció szervesen kiküszöböli a regényt például degradált eposznak minősítő hegeli műfajelmélet idealista korlátait. Norwidnak az a megállapítása pedig, hogy az anekdota a forradalom intellektuális előkészítése, ezt a mély gondolatot tartalmazza, miszerint e regényi műfajok az emberiség fejlődésének ideológiai változásaival vannak kapcsolatban.

Norwid szerint már a Biblia is tükrözte a történelmi fejlődés fázisainak s a szellemi fejlődés strukturális változásainak intellektuális felismerését: az istenközpontúságól a hőskorszakon keresztül a forradalmak koráig vezető utat.[7]

Érdemes megjegyezni, mennyire közel áll ez a nézet a korai Marx elméletéhez, melyet az antik világ felbomlásáról *A német ideológiá*ban fejtett ki. A műfajok norwidi hierarchiája tehát a stadiális történelmi fejlődés felfogásán alapszik, nem pedig szűk, konkrét-történeti megalapozású. Norwid tipológiai szempontú és poétikai megalapozottságú műfajelmélete meghaladta a hegeli „szellemi" tudat hierarchiáját, ahol a művészi tudat alárendelt a filozófiaihoz képest, s amelyben a regény az eposszal áll szemben.

A lengyel romantika poétikája esztétikai érvénnyel és európai, egyetemes szinten Norwid életművében, főleg elméleti fejtegetéseiben fogalmazódott meg a próféta-költők — Mickiewicz, Słowacki, Krasiński — művészi teljesítményének betetőzéseként, s egyben a romantika művészetkoncepciójának meghaladását is jelentette. Norwid dramaturgiája, prózája és elmélete hasonló szerepet töltött be akkor, mint más irodalmakban (angol, francia, orosz) a XIX. században a regényi próza. Az a tény, hogy a romantikus dráma és a pozitivista regény közé nem épült be történelmileg a Norwid-életmű, kihatással volt arra, hogy a lengyel regény nem válhatott európai jelentőségűvé. „Minden nép más-más úton jut el az egyetemes művészetig, s valahányszor ugyanazon az úton jár, mint más nemzetek, mindannyiszor nem ő jut el a művészethez, hanem a művészet őhozzá; s ilyenkor a művészet megmarad egzotikus növénynek, s nincs abban helye művészeknek."[8]

A lengyelek az egyetemes művészet közösségébe a romantikus drámáik jóvoltából jutottak, amelyeknek nincs megfelelőjük az európai drámatörténetben.

Tehát a prózában írt regény, azaz a tulajdonképpeni regényi műfaj a lengyel irodalomban csak azt követően születik meg, miután a dráma, azon belül is elsősorban a romantikusok poéma-drámája, mintegy előkészítette nemcsak azt a szintet, amelyről — Norwid szavaival szólva — a társadalom áttekinthette, illetve elemezhette immár saját nemzeti létezését és mindennapi létét, a kettő harmonikus egységét, hanem létrehozott egy hőstípust, amelyre igen gazdag szellemi érdeklődés, a nemzeti élet problémáiban való benne élés a jellemző, s egyben kikísérletezte a tulajdonképpeni „lengyel" regényi szituációt — igaz, elsősorban az egyén pszichológiai kalandjait, illetve sorsának erkölcsi vetületét. Ebben a vonatkozásban a lengyel regény mindig is vonzódott a „pszichológiai eposz"-hoz. A szerző-narrátor vagy éppen az első személyű szerző továbbra is megőrzi az eposzokra s a romantikus poéma-drámára is általában jellemző belső elbeszélői pátoszt, persze az epikai távolságtartás a regényre mindenkor jellemző konstruktív műfaji elemeinek kidolgozása mellett. Valószínűleg ezzel magyarázható a lengyel regény szubjektivitás-túlsúlya, bármennyire messze jut is ez a regény a romantikus poétikától. A szerzői nézőpont elnyomja az epikus anyagot, a regényt egy esszéisztikus szerzői szubjektív többlettel terheli vagy gazdagítja, s végül is az esszé-regény felé közelíti a műfajt.

A romantikus dráma hősének sorsmodellje — amelyet tulajdonképpen a szó és a tett egymáshoz való viszonya alakít, s amely a romantikus hős mindenkori antinómiája is egyben — nagyban származik maguknak a romantikus próféta-költőknek — Mickiewicz, Słowacki, Krasiński — életrajzából. Mickiewicz — mint ismeretes — a forradalmi tevékenység érdekében a „Népek Tavasza" korszakában teljes tudatossággal lemond a költészetről, s magát egészében a forradalmi tevékenységnek szenteli. Misztérium-drámájának, a *Dziady*nak hőse, Konrád a szabadságát vesztett nép szerencsétlenségének prométheuszi megváltója, *Improvizáció*jában Isten ellen lázad, aki ilyen igazságtalanságot eltűrt. Ez a monológ a romantikus „istentagadó" irodalomban egyedülálló; maga Mickiewicz az *Improvizáció*t „a költészet byroni irányzatában fordulatnak" tartotta. A mickiewiczi tett-filozófiában a győzelem eszméje dominál, az elnyomott nép elkerülhetetlen győzelme. Słowacki misztikus drámaírásának utolsó szakaszában ellenkezőleg, a messianisztikus vereségmítosz az uralkodó, amely csak a teljes

[7] C. NORWID: *Pisma wszystkie. Proza.* Warszawa, 1971, 6:244—247.

[8] C. NORWID: *Promethidion:* Epilog, II. — *Pisma wybrane,* Warszawa, 1968, II: 237.

megsemmisülés árán hozza meg a megújhodást. A vereség tragikuma szintén a hős aktivitása, illetve a tett filozófiája. Hiszen minél szörnyűbb a vég, és minél mérhetetlenebb a szenvedés, annál fenségesebb a rákövetkező megújhodás. Ez a folyamat pedig a szellemi lét forradalma.

Krasiński már lemond az aktivitás filozófiájáról; nem hisz az egyértelmű, pozitív megoldásokban a szociális és nemzeti konfliktusokat illetően vagy egy eszme érdekében. Híres, atyjához intézett levelében, ahol a tragikumnak a lengyel történelemben való elsikkadásáról elmélkedik, azt írja, hogy a nép történelme Krasiński korosztályának csak az „adósságok kifizetését" hagyta örökül. Krasiński tragédiáiban — *A nem isteni színjátékban* és az *Iridion*ban — csupa olyan „nyitott dialógus" van, amely eleve kizárja a beszélők szembenállását. A romantikus dráma publicisztikai irányzatossága tehát nemcsak az aktuális tendenciózusságból merít, hanem a történelmi hagyományokból is, illetve azok sajátos interpretációjából. A romantikus lengyel dráma „történetisége" tehát tipológiailag egyáltalán nem valami múltba fordulást jelent, hanem sokkal inkább egyfajta fordított retrospekciót, amely a történelem ismétlődő mozzanatait hivatott középpontba állítani, ám publicisztikailag új megvilágításba helyezve. A múlt funkciója itt a napirendről le nem került kérdések ébrentartása. Már Norwid *Kleopátra* és *A színfal mögött* című drámáiban is úgy jelenik meg a történelem, mint őstalaj, amelyből a ma k· ő, s amelyről mint múltról lemondani, azt kikerülni nem lehet, s amelynek következményeit a ma emberének vállalnia kell.

Tehát Norwid művészetével a lengyel drámában új áramlat kezdődik, amelyet filozófiai-kísérletező irányzatnak nevezhetünk, s amelyben a hagyományos lengyel problémák fölvetése új szcenikai formákat talált. Norwid művészi kísérleteiben, de elméleti fejtegetéseiben — esszéiben, traktásusaiban, cikkeiben, leveleiben s a drámákhoz írt előszavaiban — egy új drámai műfaj megalapozását és a dráma új tragikumértelmezését nyújtja. Kevés drámaírónál van olyan sok műfaji megjelölés, mint Norwidnál: fantázia, monológ, komédia, fehér tragédia, drámai költemény, fantasztikus tragédia, drámai diphtikhon. Ám Norwid fejlődése legszembetűnőbb történelmi drámáiban. Ebben Norwid a romantikusokkal polemizál, akik nemzeti tragédia létrehozására törekedtek. A romantika poétikája szerint a tragédia a drámai műfajok csúcsa, minthogy a tragikum általános-emberi. A tragédiának ebből az egyetemességéből kiindulva Norwid elveti a „nemzeti tragédia" fogalmát; a történelmi dráma ugyanis lehet nemzeti, ám a tragédia sohasem — mondja Norwid. Shakespeare — fűzi tovább Norwid a gondolatot — azért óriás, mert Anglia annak a szerepének megfelelően jelenik meg drámáiban, amelyet az emberiség történetében a megfelelő korszakban betöltött.[9] Az a romantikus koncepció, hogy az egyéni és a nemzeti sors függése az európai politikai és kulturális élet feltételeitől tragikusan feloldhatatlan, Norwidnál mélyebb és pozitívabb megoldást, kérdésfölvetést nyer. Koncepciója szerint az egyéni, az egyedi és a nemzeti annál jelentősebb a maga különösségében, minél teljesebben fejezi ki az általánosat, az európait, össz-emberit. Norwid a lengyel romantikusok ún. második nemzedékének képviselője — mint maguk a száműzött próféta-költők is —, akik európai és össz-emberi mértékkel mérték a nemzeti és a magánéletet, ahogyan az orosz író-gondolkodók, Herzen és Dosztojevszkij, vagy majd a XX. század magyar költője, Ady is.

Minden valószínűség szerint éppen itt kell megvonni a határt Norwid és a romantikusok között. Hiszen ebben a norwidi közelítésben a romantikus hős — a szó és a tett — absztrakt és feloldhatatlan antinómiája elveszti jelentőségét, s helyére a „különös", „provinciális" és „nemzeti", „össz-európai" cselekvés kerül, amelyben egybe kell hogy olvadjanak az „Ember" és a „Lengyel" érdekei. Norwid romantikus drámáiban a hős szellemi tragédiájának pszichológiai motivációja éppen ezért nem a nemzeti problémák, hanem a társadalmi konfliktusok kollízióját hangsúlyozza. Ezáltal Norwid mintegy visszahozza a lengyel drámába azt a szociális aspektust, amely még a felvilágosodás színházának elmaradhatatlan aspektusa volt, a romantikus drámából azonban kiszorult. Ám Norwid — szemben a felvilágosodás színházával — már nem politikai vagy didaktikus komédiába és tragédiába, hanem a romantikus dráma műfajába oltja ezt a szociális aspektust. *Az előkelő hölgy gyűrűje* csírájában mintegy előrevetíti Tolsztoj *Feltámadás*ának egész erkölcsi és társadalmi problematikáját. A hős, Mak-Iksz, el nem ismert költő szellemi tragédiáját Norwid a felsőbb osztályok erkölcsi és pszichológiai érzéketlenségével motiválja. A dráma műfaji meghatározását — „teljes (vér nélküli) tragédia", avagy „magasztos komédia" — Norwid azzal indokolja, hogy az ő korából hiányzik a tragikum, tragikusan

[9] C. NORWID: *Pisma wszystkie. Dramaty,* 5:9.

csak a különös személyiség drámája oldódik meg, s e tragikum forrásvidéke maga a szociális lét.[10] A lengyel romantika továbbélését sokban magyarázza a nemzeti tragédia forrásainak újra meg újra visszatérő feszegetése. Annak a kérdésnek az életben tartása, hogy a nemzeti történelem tragikus lényegével és a nemzeti kérdések megoldására tett egykorú erőfeszítések tragikus elvetélésével újra meg újra szembe kell kerülnie a lengyel költőnek. Mickiewicz – mint már említettük – a „szociális érzés" ébresztgetésében látta a megoldást, amely arra volt hivatva, hogy „szenvedéllyé, cselekvéssé, valósággá" váljék. Mickiewicz ezeket a gondolatokat elsősorban publicisztikájában fejtette ki, valamint híres előadásaiban a szláv irodalmak történetéről. Słowacki alkotói pályája utolsó szakaszában a szellem örök forradalmát hirdeti meg; a szellem történetének *A szellem genezise* költői leírásában Lengyelország eljövendő reneszánszának gondolatát fogalmazza meg, s ez koncepciójában összhangban áll azzal a felfogással, miszerint az emberiség története a szellem történetének mozgását tükrözi. Norwid már szétfeszíti a nemzeti probléma megoldásának e romantikus kereteit, s a megoldást a nemzeti és európai történelmi és társadalmi dialektikájában keresi, az egyéni és az össz-emberi harmóniájában. A kérdésfölvetés ez utóbbi aspektusát viszi majd tovább a huszadik század nagy drámaíró nemzedéke, Witkaczy, Gombrowicz és Mrożek. A lengyel romantika elévülhetetlen jelentőségét nemcsak a modern lengyel irodalom, hanem az európai irodalom számára is az biztosítja, hogy Lengyelország a többi európai nemzetnél lényegesen korábban élte meg a nemzeti és össz-európai tragikus konfliktusát, s ezt a tragikus nemzeti tapasztalatot a romantikus dráma klasszikus modelljében örökítette meg.

[10] Uo., 336.

Az „alsóbb néposztályok"
(Adalékok Proust társadalomszemléletéhez)

VINCZE FLÓRA

H. Bonnet 1970-ben megjelent bibliográfiája több mint 2000 Proustról szóló könyvről, illetve tanulmányról ad hírt. Ennek a számnak a hallatán azt lehetne gondolni: nincs a prousti életműnek olyan oldala, olyan vonatkozása, amely feldolgozatlan maradt. De nem ez a valóság. Az „exegézis" korántsem teljes. Nemcsak arra gondolunk, hogy az irodalomtudomány új művelői más megvilágításban láthatnak akár a nagy kérdésekben is, vagy új összefüggésekre mutathatnak rá, nem is arra, hogy a bogarászó filologizmus mindig talál anyagot magának, hanem arra, hogy olyan témák sem találtak Prousthoz méltó és valóban kimerítő, értő feldolgozásra, mint Proust és a képzőművészet vagy Proust és a zene, Proust és a zsidóság, Proust olvasmányai stb.

Az alábbiakban olyan területre irányítjuk a figyelmet, amelyen még szintén bőven akad tisztáznivaló. Ez pedig Proust viszonya az „alsóbb néposztályhoz". Nem mondhatjuk így: „Proust és a munkásosztály" vagy „Proust és a munkáskérdés", mert a legszélesebb értelemben az alsóbb „néposztályról" van szó. Amikor Proust a *Recherche* utolsó kötetében valóságos tanulmányban fejti ki a maga művészetfilozófiáját (csodálatos önellentmondással megjegyezve, hogy az a szépirodalmi mű, amelyben művészeti teóriákat ad a szerző, olyan, mint az az árucikk, amelyen rajta felejtették az árcédulát), és még egyszer összegyűjti az „eltűnt idő" népét az első világháború utáni híres matiné haláltáncán, kegyetlen élességgel mutatja be a „társaság" tagjain az Idő kérlelhetetlen munkáját, és alkalmat talál — ha csak egy utólagos beszúrásban is —, hogy az „alsóbb néposztály", a szolgaszemélyzet egy képviselőjén, Guermantes herceg öreg inasán is ábrázolja a vénülés egy különleges esetét. Ez az öregember nem őszül, nem kopaszodik, nem ráncosodik, nem hízik el, nem aszik össze, nem csoszog — vagyis nem úgy öregszik, mint az úri világ, hanem a növényvilág legaljának, a moháknak, zuzmóknak módján egész hajzata-szőrzete rózsaszínbe játszó vörhenyes színt ölt.[1] Proust az inas megöregedésének érzékeltetésére hasonlatot is csak a vegetáció tengődő „proletárjainál" talál. S hogy a spontán asszociációnak ezt az útját nem tekinthetjük véletlennek, éppenséggel nem túlozunk. A *Recherche* többezer oldalából mennyiségileg is bőven jut az „alsóbb néposztály" ábrázolására, de Proust egyértelmű humanizmusa ellenére is, mint az itt említett egyetlen példa is bizonyítja, a polgárság alatt elhelyezkedő *népet* valami külön speciesnek tekinti.

A két háború közötti irodalomtörténet úgy látta, hogy Proust hatalmas életművében az „összes osztály" felvonul. A polgári irodalomtörténet azonban Prousttal, a polgárral azonos platformon áll. A *Recherche* Marcelje éppúgy, mint Proust az alsóbb néposztályból csak a szolgaszemélyzetet: házmestereket, cselédeket, inasokat, pincéreket, szobalányokat, lifteseket, vécésnéniket ismeri. Ezek azonban semmiképpen sem tekinthetők az „összes osztály" közül a negyedik rend, a munkásosztály képviselőinek. Nem róható fel Proustnak, hogy nem kerül kapcsolatba munkásokkal, még kevésbé az, hogy nem szerepeltet munkásokat, inkább csak az feltűnő, hogy miközben olyan kegyetlen (bár ellentmondásos) bírálója a maga osztályának, a felső középosztálynak és a fölötte élősködő, még mindig uralkodó feudális arisztokráciának, nem is hallja meg azt a fegyvercsörgést, amelyet az osztályharc frontja felől meg kellene hallania.

Mialatt hatalmas műve érik benne, és miközben már írja is, Párizs a munkásmozgalom egyik európai központja lesz; a munkáséletnek, a munkássorsnak olyan ábrázolója támadt már, mint Zola; az

[1] *Le Temps retrouvé,* 304. (A továbbiakban is a Gallimard kiadó *A la Recherche du Temps perdu* 1954-es kiadására hivatkozunk.)

osztályharcnak olyan nagyhatású képviselője küzd a porondon, mint Jaurès, s e harcnak az első világháború után a francia irodalomban olyan szépirodalmi lecsapódása jelenik meg, mint pl. R. Martin du Gard *Les Thibaults*-ja (holott szerzője éppenséggel nem származik a Proust-családénál alacsonyabb rétegből) — de Proust, aki a történelem, a francia történelem mélységeibe olyan érzéki-esztétikai gyönyörűséggel ereszkedik le, a jelen történelmén kívül marad. (Majd csak az első világháború alatt vesz tudomást „a jelen történelméről".) A regény folyamán például kétszer is elmondatja Saint-Loup-val (nem sokkal az első világháború előtt!), hogy a huszadik században háború aligha lehetséges. Kétségtelen, hogy az első világháború előtt általános volt a politikai tájékozatlanság, a beavatottakon kívül mindenkit meglepetésként ért a hadüzenet — csakhogy ebben a kérdésben Saint-Loup a legautentikusabb személy. A legrégibb arisztokráciához tartozó Saint-Loup, a *Recherche*-nek talán legrokonszenvesebb alakja, s főképp a legrokonszenvesebb arisztokrata, aki tele van kasztja iránti megvetéssel, Nietzsche mellett Proudhont tanulmányozza (amiért nagynénje, Guermantes hercegnő „szocialista deklamációnak" nevezi megnyilatkozásait), de Marcelt untatják Saint-Loup ide vonatkozó beszámolói,[2] sokkal inkább kíváncsi Saint-Loup apjának emlékirataira, amelyekben a letűnt korra jellemző anekdotákat sejt. A „jelen történelmének", vagy úgy is mondhatnánk a társadalom, a történelem mozgástörvényeinek, vagyis a jelenre vonatkoztatva a munkásság történelmi szerepének nem ismerését talán az a megjegyzése mutatja legjobban, hogy „a háború egyáltalán nem stratégiai kérdés", hanem sokkal inkább orvosi, mivel olyan előre nem látott események következhetnek be benne, amelyeket a kezelőorvos esetleg elkerülhetett volna, mint például az orosz forradalom.[3] Az ide vonatkozó kis elmefuttatás szabadon lóg a folyamatos szövegben, mégpedig egy olyan kötetben, amely már Proust halála után jelent meg, s miután az így besorolt szövegrészletek írásának ideje sok esetben még nincs megállapítva, vagy soha nem is lesz megállapítható, kérdés, hogy Proust végleges fogalmazása is így maradt volna-e. Igaz ugyan, hogy Proust már a második Guermantes-kötetben[4] meglepő módon azt mondatja az egykori Dreyfus-ellenes fiaival, hogy ha a Dreyfus-pör idején éltek volna (vagyis 25 évvel korábban), Dreyfus oldalán álltak volna, mert hiszen most ők „bolsevizálók". Nos, Proust legjobb, legkitartóbb barátja, a „bolsevizáló" Lucien Daudet (Alphonse Daudet fia, a szélső nacionalista Léon Daudet öccse), s így másfajta impulzusok is érhették, olyan értelmezést is hallhatott, amely az orosz forradalmat nem mint „elkerülhető betegséget" értékelte.

Művészetelméleti fejtegetései során Proust ironikus-polemizáló hangon utasítja el azokat a teóriákat, amelyek bizonyos időben rövid időre „megzavarták", s amelyek a háború alatt újjáéledtek s oda irányultak, hogy a művészeket „kimozdítsák elefántcsonttornyukból", hogy ne frivol témákat dolgozzanak fel, hanem a „nagy munkásmegmozdulásokat" fessék.[5] A „munkástéma" elutasítása azonban nem abból fakad, mintha Proust lenézné a munkásokat. Proust értékskáláján műveltség, a művészi érzékenység (általában az *érzékenység*) számít, s nagyon is jól ismeri az uralkodó osztályokat ahhoz, hogy egy helyen ilyen megállapítást tehessen: „Nos, eleget forogtam az úri világ tagjai között ahhoz, hogy tudjam: ők az igazi műveletlenek és nem a villanyszerelő munkások."[6] Amikor tehát Proust nemcsak hogy a munkásság harcairól nem szól hatalmas kor-tablójában, hanem munkásalakot sem szerepeltet, csak annak a művésznek a becsületességéről tesz tanúbizonyságot, aki nem szól arról, amit csak hallomásból ismer, amiről nincsenek intim tapasztalatai, belső átélése.

Nem kerülik el figyelmét egyesek reagálásai, nyilatkozatai akár tömegmegmozdulásokról vagy értesülésekről van szó, de ezekről egészen mellékesen, egyáltalán nem a szövegösszefüggésbe illően szól. Egyik félelmetes víziójától eltekintve — amelynek bemutatására majd végül rátérünk — ilyenekről azokban a kötetekben van szó, amelyek többnyire ugyan még a „boldog békeidőkben", sőt a múlt század végén játszódnak, de amelyeket már az első világháború alatt ír. A *Sodome et Gomorrhe* kötetben a következő jelenetet írja le. Egy kisebb helyi utazás alkalmával egy földműves száll fel harmadosztályú jegyével abba a szakaszba, ahol Marcel és társasága már helyet foglalt. Cottard, a sznob orvos mint afféle uborkafára felkapaszkodott polgár hívja az állomásfőnököt, hogy leszállíttassa a földművest, mert tűrhetetlennek találja, hogy a hercegnő (egyébként eléggé tisztázatlan származású

[2] *A l'Ombre des Jeunes Filles en fleurs,* 321–322.
[3] *Le Temps retrouvé,* 363.
[4] *Le Côté de Guermantes* I. 141.
[5] *Le Temps retrouvé,* 239.
[6] *Le Temps retrouvé,* 247.

hercegnő), aki velük együtt van, egy szakaszban utazzék egy paraszttal. Erre a társaságnak egy másik tagja, a félénk, öreg Saniette, az egykori levéltáros gyorsan a mosdó felé igyekszik, mert látván a sok parasztot az állomás peronján, már-már attól fél, hogy a jelenet egy parasztfelkelés méreteit fogja ölteni.[7]

Egy másik alkalommal — ugyancsak az első világháború alatt írt kötetben — a Dreyfus-per újrafelvételének lehetőségéről folyik a vita a főúri társaságban. A jelenlevő levéltáros, a polgár Vallenères, aki nacionalista, tehát Dreyfus-ellenes, valósággal megriad attól a gondolattól, hogy esetleg őt dreyfusistának tarthatnák. Megtudjuk, hogy nem győzi prédikálni Villeparisis márkinénak, hogy jó lesz óvatosan megválogatni kapcsolatait, mert „nemsokára társadalmi harc lesz".[8] E *kapcsolatok* természetesen nem azt jelentik, hogy a márkiné talán az „alsóbb néposztály" tagjaival tartana kapcsolatot, hanem csupán annyit, hogy olyan polgári származású entellektüeleket fogad szalonjában, akik a várható „társadalmi harcban" esetleg a baloldalon állhatnak majd.

Marcel, a *Recherche* protagonistája nem tartozik ehhez a „baloldal"-hoz, Prousttal együtt a megfigyelő álláspontjáról szól, és mégis: az egész regényfolyamon végig vívja a maga külön „osztályharcát" az alsóbb néposztállyal és különösen Françoise-zal, a család öreg cselédjével.

Ennek a harcnak háttere a rossz lelkiismeret. A rossz lelkiismeretnek az oka — bár erről a regényben nem esik szó —, hogy Marcel (miként Proust maga) apjától eltérően a polgár legdicséretesebb erényével éppenséggel nem büszkélkedhetik: nem ismeri a tevékeny élet terhét és örömét. (Proust még azt a csekély munkával járó „úri" állást sem vállalja, amelyet a Mazarin-könyvtárban a könyvtárosi beosztás jelentene — és ezt a passzivitást ekkor még betegsége sem menti, hiszen gyerekkorában kezdődő asztmája önkéntesi éve alatt már egyáltalán nem gyötörte.)

A rossz lelkiismeretnek nemcsak oka, hanem következménye is van. Mégpedig pozitív következménye. Marcel a művész, a lélekbúvár páratlan beleélő képességével boncolja-ábrázolja az ő kiszolgálására ítélt személyzet magatartását, gondolkozását.

E gondolatmenet (rossz lelkiismeret — ok — következmény) jogosultságát bizonyítja a fentebb említett tény, az, hogy Proust olyan aránytalanul nagy teret szentel a szolgaszemélyzet ábrázolásának. A dolog ugyanis úgy áll, hogy sem Françoise-nak, sem a többieknek semmi befolyásuk sincs Marcel sorsára, nincs szerepük életében.

Marcel rossz lelkiismeretét feltűnően, szemléletesen mutatják azok a hatalmas borravalók, amelyeket lépten-nyomon osztogat — éppúgy, ahogy ezt Proust tette. Marcel nem mer nem túlzott borravalót adni. Amikor egy alkalommal nem ad borravalót és látja a liftesfiú elkomorulását, elgondolkodik azon, hogy vajon mi történne, ha a társadalmi helyzetük megváltozna, például (?) forradalom következtében, és hogyan is alakulna a helyzet, ha a liftesfiúból polgár lenne. Vajon nem taszítaná ki a fiú a liftből? Felvetődik benne, „nincs-e a nép bizonyos osztályaiban több kétszínűség, mint az úri világban".[9]

Ez a feltevés, amellyel — úgy véljük — rossz lelkiismeretét csitítja, vezet ahhoz az ellentmondásossághoz, ahogyan az alsóbb néposztályt ábrázolja.

Az ellentmondásosság általában úgy realizálódik, hogy a pozitív vagy negatív megnyilvánulásokat, gesztusokat Proust a regény más-más alakjához kapcsolja.

„Tudod, hogy számára a társadalmi helyzet nem jelentett semmit, csupán a természetes disztingváltság."[10] Ki más szólhatna így, mint Marcel anyja, mégpedig úgy, hogy ezt a felfogást a nagyanyának tulajdonítja, tehát annak a regényalaknak, akinek folttalan személye morálisan mindenki felett áll.

Marcelnek azonban mégsem mindegy, hogy valaki melyik osztályhoz tartozik. Hogyan is mondhatná különben, mikor egy alkalommal egy szegény kislányt talál az ajtó előtt, s mivel ő maga nagyon rosszkedvű, behívja magához a lánykát: „mint ahogy egy hűséges tekintetű kutyával tettem volna"?[11]

[7] *Sodome et Gomorrhe,* 277.

[8] *Le Côté de Guermantes,* I. 345. (vö. még 299.)

[9] *Sodome et Gomorrhe,* 229.

[10] *Albertine disparue,* 426.

[11] *Albertine disparue,* 26–27.

A regény legrokonszenvesebb alakjának, Saint-Loup-nak a szájába olyan dicséretet ad egy hercegnőről szólván, amely még a maga korában is nevetségesen hat. „Olyan valaki — mondja Saint-Loup a hercegnőről —, aki sokat tesz régi tanárnőiért, megtiltotta, hogy a hátulsó lépcsőn bocsássák fel őket."[12]

De vajon Marcel nem gondolkodik-e hasonlóan, mikor családja külön érdemének tekinti, hogy a cselédeket ebédjük közben nem zavarják meg? Holott: ez egyáltalán nem érdem, hiszen a cselédek azután ebédeltek, hogy az urakat már kiszolgálták. És Marcel mégis ironikusan jegyzi meg, hogy családja olyan „tabunak" tekintette a cselédek ebédelését, hogy még az apja sem merészelte volna becsengetni olyankor őket. Egyébként tudta, hogy az ötödik csengetésre éppúgy nem zavartatták volna magukat, mint az elsőre, és így csak felesleges veszteség lett volna, „ha ilyen illetlenséget követ el".[13]

Ugyanez a Marcel viszont jól megfigyeli és a „Guermantes oldalt" bemutató II. kötetben többször is visszatér arra a szadizmussal határos komiszságra, amellyel a bájos, szellemes Guermantes hercegnő a személyzetet kezeli. Például: az egyik inasnak ugyanakkor van a szabadnapja, mint menyasszonyának, de a hercegnő szándékosan felcseréli két inasának szabadnapját. A hercegnő férje más oknál fogva el akarja küldeni az eredeti szabadnapján az inast, de amikor a hercegnő látja, hogyan ragyog fel az inas arca, „összeszorul a szíve, minden tagjában viszketést érez",[14] nem tűrheti az inas boldogságát, kényszeríti az otthon maradásra. Marcel azt is észreveszi, hogy a bánatos inas milyen ügyetlenül szolgál fel az asztalnál, s az egyik arisztokrata vendéget többször is meglöki felszolgálás közben a könyökével. Az inas elpirul, de a főúr láthatóan nem haragszik meg, ellenkezőleg: nevetve néz rá. Marcel a vendég jókedvét először „jósága jelének" veszi, de mivel a nevetés túl tartósnak bizonyul, felmerül benne, hogy a nevetgélő talán valami gonosz örömet érez a csalódott inas bánatán.[15]

Marcel maga csupa emberség, nemegyszer mégis irritáltan szól arról, hogy a szállodai személyzet valamely tagja a másikról mint „kollégáról" vagy mint „úrról" beszél. Egy alkalommal a liftes közli vele, hogy valaki kereste: „az az úr, akivel Ön tegnap elment". Mivel előző este Marcel Saint-Loup-val volt együtt, azt hiszi, róla van szó — kiderül azonban, hogy a liftes a sofőrről beszél, hiszen Marcel vele ment el. Marcel úgy érzi, hogy a liftes ez alkalomból ki akarta oktatni, tudatni akarta vele, hogy egy munkás éppen úgy úrnak szólítandó, mint valamely társaságbeli ember. Talán csak szavakról van szó — gondolja magában Marcel —, mert „én sohasem tettem különbséget az osztályok között", s tovább mentegeti magát önmaga előtt, mondván, hogy csak a szóhasználat szokatlansága lepte meg, mert: „én sohasem tettem különbséget munkások, polgárok és nagyurak között, és egyformán választottam volna barátokat közülük".[16] Nos, erről van szó: választott volna. Hogyan is lehetne ez másképp, hiszen Marcel végtelenül nemes gondolkozású édesanyja, ő, akinek a szemében csak a „természetes disztingváltság" számított, éppenséggel nem vette jónéven, amikor fiát a sofőrrel látja együtt az étteremben. „Úgy vélem, igazán jobb barátot választhatnál, semmint egy gépkocsivezetőt"[17] — figyelmezteti fiát. De erre a figyelmeztetésre nemigen van szükség. Marcel újra meg újra ironikusan szól arról, hogy a szállodai személyzet egyik tagja a másikról kollégaként szól, mintha valamely ügyvéd vagy orvos használná a testületekben szokásos „kartárs" megszólítást.[18] Az meg éppen különösen bosszantja Marcelt, hogy a liftes alkalmazottaknak nevezi a cselédeket.

A legárulóbb azonban Marcel irritáltsága Morellel kapcsolatban. A fiatalember Marcel elhalt nagybátyja inasának a fia (akit Marcel eddig nem is ismert), s aki azért jelentkezik, mert betegeskedő apja azzal bízta meg, hogy elhozza Marcelnek a viveur nagybácsi kissé pikáns fényképgyűjteményét. A tizennyolc éves fiatalember máris olyan kiváló hegedűművész — a Párizsi Konzervatórium első díjasa —, hogy Thibaud-hoz hasonlítják, sőt egyesek különbnek tartják, de Marcel mégis rossz néven veszi, bosszúsan regisztrálja, hogy Morel „Ön"-nek szólítja, anélkül, hogy hozzátenné a „Monsieur"-t, holott

[12] *Le Côté de Guermantes,* I. 203.
[13] *Le Côté de Guermantes,* I. 20.
[14] *Le Côté de Guermantes,* II. 262, 416—417.
[15] *Le Côté de Guermantes,* II. 266—267.
[16] *Sodome et Gomorrhe,* 426.
[17] *Sodome et Gomorrhe,* 427.
[18] *Sodome et Gomorrhe,* 193.

inas apja még Marcel szüleihez is csak „harmadik személyben" szólt. Proust, aki oldalakat szentel annak, hogy nevetségessé tegye az arisztokrácia érintkezési módjait, köszönési formáit, s egy helyen, ahol leír egy ilyen jelenetet, még hozzá is teszi, hogy „szavakkal elmondhatatlan az a koreográfia", ahogy a főúri társaság tagjai egymást köszöntik, szólítják, ezúttal azért marasztal el egy kiváló tehetséget, mert pusztán azzal, hogy őt, Marcelt egyenrangú félként önözi, máris „el akar szakítani minden köteléket", amely a „cselédi" származáshoz fűzi. A regény folyamán nemegyszer esik aztán szó Morel karrierizmusáról, s Proust egyre ellenszenvesebbé bontakoztatja ki alakját — karrierizmusnak minősítve Morel érvényesülési szándékát, amelyet pedig vitathatatlan tehetsége indokol.[19]

A rossz lelkiismeretből származó ellentmondásosság, amely valóságos egyoldalú „osztályharcban" nyilvánul meg, Françoise-zal kapcsolatos. Ez a harc valóban egyoldalú, mert Françoise, aki ötven éve szolgál a családban, az urakat egyértelműen uraknak, a cselédeket pedig cselédeknek tartja. Marcel részéről azonban nem áll ilyen egyszerűen a dolog. Vívódásának nyomai végigvonulnak a regényen. Françoise persze speciális eset. Jómódú parasztcsaládból származik, s csak azért kell „elszegődnie", mert családja tönkremegy. Így lesz belőle először kisvárosi, combray-i, majd párizsi cseléd.

Proust őrajta próbálja megmutatni az „alsóbb néposztály" minden jellemvonását, gondolkodását. Azt az ellentmondásosságot, amely az úr—szolga viszonylatban éppen Marcelre magára jellemző, Françoise-ra viszi át. Marcel meggyőződése és tapasztalata szerint Françoise éppoly ellentmondó érzelmekkel van tele a család iránt, mint ők maguk. De Marcel elismeri, hogy ez elkerülhetetlen. „Bizonyos létformák annyira nem normálisak — írja Proust (vagy gondolja Marcel!?) —, hogy végzetszerűen bizonyos torzulásokat kell szülniük." Persze elképesztő, hogy ezt a rendellenes létformát, a cselédi sorsot ahhoz hasonlítja, amelyet például a király folytat Versailles-ban udvaroncai között, vagy a fáraó vagy a dózse — de úgy, hogy a király helyzetét hasonlítja Françoise-éhoz, nem pedig az udvaroncokét. Persze ez is érthető, és a valóságos, végső igazságot fedi fel. Milyen alkalomból is fejtegeti Proust Françoise személyiségének torzulását? Ha Françoise-nak bánata van vagy beteg, Marcel édesanyja, az úrnő éppúgy vigasztalja és ápolja, mint ha a legjobb barátnőjéről volna szó — de amikor Francoise „cselédi elégtétellel" meséli el, hogy a negyedik emeleti szakácsnő milyen gorombaságokat vágott úrnője fejéhez (mert Françoise csak így kárpótolhatja magát a saját urai iránt kötelező tiszteletadás kényszeréért), akkor a család egyszerre a kiállhatatlan negyedik emeleti lakó iránt érez szolidaritást, és úgy gondolkodik, hogy „talán mégiscsak ők az urak".

Marcel nem is próbálja megnyerni Françoise jóindulatát, sőt az a benyomása, hogy öreg cselédjük valamilyen rejtélyes úton előre tudja, mikor fogja valamilyen kellemetlenség érni a családot vagy őt, Marcelt, és ez nem is volt cselédi szíve ellenére, mert egyszerre volt jó és könyörületes, de egyben rideg és gőgös, finomlelkű és korlátolt, a bőre pedig fehér volt, de a keze vörös.

Szinte nincs olyan Françoise-ról szóló passzus a *Recherche*-ben, amelyben alakja ne kettős fényben jelenne meg — s az ellentmondásosság mögött mindig felfedezhető Marcel magamentegető rossz lelkiismerete. Tudja, hogy osztálya milyen igazságtalan a szegény cselédekkel szemben, mikor például alaptalanul vádolják valamelyiküket lopással, mert a megszégyenítettek úgy érzik, hogy apjuk becsületét, anyjuk elveit, őseik tanácsait sértik meg. Azzal viszont nem törődik ugyanaz a cseléd, hogy a gazda tüdőgyulladást kaphat, mert a másik cseléd szereti a léghuzatot, és „udvariatlanság lenne" megfosztani ettől az élvezettől. Csakhogy: a gazdák a „cselédség legszerényebb örömeit" is elutasítják vagy kigúnyolják. Marcel átérzi az igazságtalanságot s ebből fakadnak váltakozó, de nagyon is erős érzelmei, amelyeknek „alapja a szánalom".[20] Marcel nagyon is emberszámba veszi Françoise-t: vitatkozik vele, sőt feleselget. Egy alkalommal arról próbálja meggyőzni, hogy 1870-ben, mikor a németek bevonultak Párizsba, az angolok nem vettek részt a háborúban. Françoise azonban „paraszti" makacssággal kitart amellett, hogy az angolok is „benne voltak a dologban", s Marcel nem sajnálja a fáradságot, hogy meggyőzze tévedéséről.

Françoise nemcsak makacs, hanem irigy és gyűlölködő. Főképp Marcel szerelmesére, Albertine-re irigykedik, a „betolakodóra", mert afféle élősködő szegénylányt lát benne — ő, Françoise viszont csak a gazdagokat tiszteli. Minden pénzt sajnál, amit Marcel Albertine-re költ, sértő szavakat mormol, hogy szinte fuldoklik belé. Annál nagyobb Marcel lelkiismeretfurdalása, mikor később

[19] *Le Côté de Guermantes,* I. 368.
[20] *Sodome et Gomorrhe,* 180—181.

megtudja, hogy ez a fuldoklás az öreg cseléd szívbajának a jele, és ekkor már sajnálja, hogy nem tagadta meg magától azt a vad és steril gyönyörűséget, hogy riposztozzon Francoise szavaira.[21]

Az ilyenféle gondolatok, elmélkedések, jelenetek többször is visszatérnek a regényben, s bár mint mondottuk, Francoise-nak és a szolgaszemélyzet más tagjainak nincs *befolyása* Marcel életére (nem mintha nem volnának olyan regények, ahol a szolgaszemélyzet sorsszerű szerephez jut: Fontane, *Effi Briest;* L. Frank, *Német novella* stb.) — Proust már a *Recherche* egyik korai kötetében, az *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs*-ben váratlanul, meglepetésszerűen, de rendkívül plasztikusan, szinte hátborzongatóan juttatja kifejezésre aggályait az elnyomottak joggal feltételezett érzelmeit, indulatait illetően.

Arról ír ezen a helyen, hogy a balbeci világfürdő kivilágított étterme, ahol az úri közönség a maga vacsoráját fogyasztja, olyan, „mint valami hatalmas és csodálatos akvárium, amelynek üvegfala előtt ott tolong a helybeli munkásnép, sőt a kispolgári családok is, hogy láthassák az aranyfényű kavargásban azoknak az embereknek a luxuséletét, amely éppoly különös volt a szegények szemében, mint a halaké vagy a furcsa puhatestűeké" — s most zárójelben: „súlyos társadalmi kérdés, vajon az üvegfal mindvégig meg fogja-e védeni e csodálatos vadak lakomáját, és a névtelen emberek, akik vágyakozva bámulnak az éjszakába, nem jönnek-e majd el, hogy összeszedjék és felfalják az akvárium népét . . ."[22]

A *Recherche* utolsó előtti kötetében egészen más összefüggésben, immár Albertine halála után ismét megjelenik Marcel lelki szemei előtt a bizarr akvárium: ott a tömeg, amely a „különös lényeket" nézegeti, a tolongó tömeg, a nép gyermekei és a polgárlánykák, akik féltékenyen bámulják a szokatlan luxust, amelyet szüleik nem is anyagi okokból tagadnak meg maguktól, „hanem kapzsiságból és megszokásból".[23]

És még egy harmadik alkalommal is, megint más összefüggésben, immár az első világháború alatt felidéződik Proustban a kínzó akvárium képe. A párizsi „urak" ezúttal is ott költik vacsorájukat a kivilágított éttermekben, s amikor Marcel végigmegy az utcán, meglát egy-egy szabadságos katonát, aki egy hétre „megszökött" a halál állandó kockázatától, s máris készül vissza a lövészárokba — és megáll egy pillanatra a kivilágított ablak előtt. Marcel „úgy szenved, mint a balbeci szállodában, amikor a halászok bámulták" a vacsorázókat.[24]

Már az akvárium-kép első felmerülésekor ott van a folytatás, amelyben a reneszánsz festők módjára az egyik sarokból a műélvezők örömére a festő arca néz ránk. „Addig is (tudniillik mielőtt felfalnák az akvárium népét) — így a szöveg — talán ott van az összetorlódott, az éjszakában összekeveredett tömegben egy író, a humán ichtiológia működvelője és elnézegeti a vén női szörnyetegek állkapcsát, amint befalnak egy-egy darab táplálékot, és ez az író azzal szórakozik, hogy fajta, született jellem és egyben szerzett jellem alapján osztályozza őket . . ."[25]

Ez a látvány, az „akvárium" képe gyakran szerepel a Proust világát bemutató albumokban, kiállításokon: Gervex híres festménye ez, a *Le Pré Catelan.* A kép ugyan nem annyira a falánk szörnyetegeket mutatja, hanem a szegényeket ingerlő eleganciát, és a „humán ichtiológus" sem szerepel rajta, de élesen idézi fel a századforduló úri világának azt a képét, luxuséletét, amely Proust aggályait táplálja. Mert az a halszakértő egyszerre van az akváriumon belül és kívül. Ő az „eltűnt idő" protagonistája — de megidézője is: a vívódó, aggódó író.

[21] *Sodome et Gomorrhe,* 140.
[22] *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs,* 268.
[23] *Albertine disparue,* 175.
[24] *Le Temps retrouvé,* 59.
[25] *A l'ombre des Jeunes Filles en fleurs,* 268.

A hindinek mint India összekötő nyelvének növekvő szerepe

ARADI ÉVA

A hindi, mint ismeretes, India legelterjedtebb nyelve. Hozzávetőleges adatok szerint India lakossága 1971-ben 547 949 809 volt, ebből a hindit 153 729 062 fő vallotta anyanyelvének. Ha ehhez a számhoz hozzáadjuk azt a 28 600 428 főt, aki urdu anyanyelvűnek vallotta magát és a 11 053 főt, aki hindusztáni – mely két nyelv beszélt formában megegyezik a hindivel –, akkor a hindit beszélők száma összesen 182 340 543 főre tehető, s ez India lakosságának egyharmadát teszi ki. Figyelembe véve, hogy a hindi sokaknak második nyelve, azoknak, akik értik és nyelvtanilag többé-kevésbé jól használják, meg lehet állapítani, hogy a hindit Indiában kétszáz milliónál több ember beszéli.

Az alkotmány szerint a hindi államnyelv. Az északi és középső hindi nyelvterületen, tehát Uttar Prādeshben, Madhija Prādeshben, Radzsasztánban, Biharban, Harijānában, Himacsal Prādeshben és Delhi szövetségi tartományban egyedüli hivatali nyelv, az oktatás, a sajtó és az irodalom nyelve. Az unió többi állama közötti kapcsolatban, valamint a központi kormány és az államok közötti kapcsolatban a hindi mint hivatali nyelv ez idáig kevésbé használatos. A hivatali-ügyintézői levelezés és a felsőbb oktatási intézmények tanítási nyelve még mindig az angol.

A hindinek mint államnyelvnek kötelezővé tétele a többi állam ellenállásába ütközik, akik saját nemzeti (regionális) nyelvüket képviselik, mint pl. a bengáli, maráthi, tamil, telugu stb. Ilyen helyzetben az 1960-as évek elején a rāstra-bhāsā (államnyelv) terminológia és a rāj-bhāsā (hivatali, kormánynyelv) terminológia alkalmazása helyett a samparka-bhāsā (összekötő, államok közötti nyelv) kifejezés szerepelt a hindiről szóló állami direktívákban.

Egyike azoknak a tényeknek, melyek kedveztek a hindi mint összekötő nyelv kialakulásának (a hivatali területen kívül) az, hogy a hindi anyanyelvűeknek és a hindit saját nyelvüknek nevezőknek (bár ez utóbbiaknál nem ez a nyelv az érintkezés eszköze a családban) ilyen hatalmas a száma. Az a tény, hogy a hindit beszélők az ország lakosságának egyharmadát teszik ki, s hogy ez a szám egy nagy nyelvcsoportot alkot, biztosítja azt, hogy a hindi mint összekötő nyelv közvetítő legyen más nyelvcsoportokkal való társadalmi, gazdasági és kulturális viszonylatban. A hindi társadalmi jelentősége összindiai méretekben annak következménye, hogy jobban kapcsolódik a többi nyelvcsoporthoz, mint azok egymáshoz. Ez a kapcsolat és kölcsönhatás kifejeződik a kereskedők, kézművesek, katonák, munkások, zarándokok, aszkéták (szádhuk), utazók és turisták érintkezésében. A többi nemzeti nyelv képviselői, akiknek munkakapcsolatuk van a hatalmas hindi nyelvterülettel, szükségszerűen elsajátították a hindit, többé-kevésbé korrekt formában.

Az iparosodás növekedésével és általában India gazdasági fejlődésével a hindi használata szükségszerűvé válik a lakosság mozgásának ilyen feltételei mellett.

Mikor 1968-ban Madrasz államban elhatározták, hogy az iskolákban bevezetik a hindi oktatását, a *Hindu* című madraszi újság ezt írta: „Madrasz állam fiataljainak lehetősége nyílik a hindi nem kötelező érvényű elsajátítására, hiszen ennek a nyelvnek a tudása lehetőséget teremt a különböző munkaterületeken történő szabadabb mozgásra, nemcsak az államilag alapított központokban, hanem a magánvállalatoknál is."

Az Államnyelv Bizottság 1956-os határozatában India elnöke kijelentette, hogy a hindit anyanyelvének való nagyszámú lakosságon kívül a hindi nyelvterület határain túl is megértik (természetesen különböző fokon) e nyelvet, így pl. az ország vasútállomásain, a zarándokhelyeken, a bazárokban, tehát mindazokon a helyeken, ahol India különböző területeinek különböző emberei találkoznak, s akik nem tudnak angolul. Csatterdzsi professzor, aki a különböző indiai nyelveket

beszélők között a hindi használatát tartja a legegységesebb összekötő eszköznek, azt mondja: „a hindi Észak-India általánosan használt nyelve, melyet Dél-India nagy városaiban is megértenek, főleg a zarándokhelyeken, ahol az ottani lakosság az északról jött emberekkel találkozik, és ahol nem merülnek fel a hindu—muzulmán viszály problémái." Egy tamil szerző véleménye szerint: „szent városainkban a kézművesek és a kereskedelemmel foglalkozók elsajátítják a hindit vagy az urdut mint foglalkozásuk fontos eszközét. Majdnem minden kereskedelmi központban és kerületben, ahol a lakosság kétnyelvű, a hindi tudása elkerülhetetlen és szükségszerű."

Indiában a kétnyelvűség vagy a soknyelvűség régóta létezik. A hindi, többé-kevésbé helyesen használt formában, a különböző indiai nyelveket beszélők között sajátos helyet foglal el, és különösen az angolul nem tudók táborában a hindi lett az államok közötti érintkezés főeszköze. Ebben az időben különösen a nagy építkezéseken és India ipari centrumaiban figyelhető meg ez a folyamat, hiszen itt a munkások — akik az ország különböző nyelvű államaiból érkeznek — együtt élnek és dolgoznak. Például az orisszai Rourkela nevű acélgyárban az angolul természetesen nem tudó munkások a hindit jobban és nagyobb számban beszélik, mint a helyi orija nyelvet. A különböző nyelvű, középosztálybeli indiaiaknak az a része, amely nem beszéli az angolt, szintén a hindit használja elsősorban. Köztudott, hogy Bombayben — abban a városban, ahol India minden nyelvterületéről idekerült emberek telepedtek le — az átlag lakosok érintkezési nyelve az úgynevezett „bombayi hindi".

Az irodalmi hindi is közvetítő nyelv lett India különböző irodalmai között. India nyelvi helyzetének egyik érdekessége, hogy még azok az indiai írók is, akik más nemzeti nyelven írnak és nem szimpatizálnak a hindivel, az indiai Irodalmi Akadémiához fordultak azzal a kéréssel, hogy műveiket hindire fordíthassák le, mert így könyveiket többen olvassák. Ilyen például a bengáli prózaíró Tarashanker Benārdzsi és az asszámi költő Syed Abdul Mālik.

A hivatalos nyelven kívül a tömegtájékoztatás eszköze elsősorban az irodalmi hindi. Az újságok, folyóiratok, film és rádió, tehát a tájékoztatás minden területének nyelve az irodalmi hindi, s ez nagy propagandát és előfordulási lehetőséget jelent e nyelvnek. A hindi nyelvű újságok, folyóiratok megjelenésének számszerű növekedése az angol nyelvű és a többi nemzeti nyelvű sajtóhoz viszonyítva jól megfigyelhető az alábbi táblázatból:

	1969	1970	1971
Hindi	2508	2694	3116
Angol	2123	2247	2390
Urdu	886	898	1005
Bengáli	655	707	760
Maráthi	622	680	741
Tamil	440	521	615
Gudzseráti	561	577	594
Malajalam	391	432	481
Telugu	321	361	386
Szanszkrit	28	27	28

A film területén is fontos szerep jut a hindi nyelvnek. Az utóbbi tíz év statisztikája rávilágít a hindi nyelv hegemóniájára a filmgyártásban. A filmek sokszor két változatban készülnek, az egyik a helyi nyelven, melyet az illető szövetségi állam területén mutatnak be, a másik pedig hindiül, melyet összindiai bemutatásra készítenek. Ez a tömegeket szórakoztató művészet is bizonyítja a hindi nyelv népszerűségét. Megjegyzendő, hogy a hindi nyelvű filmek a filmgyártás olyan központjaiban készülnek, melyek a nem hindi nyelvterületen jöttek létre, mint a Maharashtra állambeli Bombayben, a Tamil Nadu-i Madraszban (ahol a legnagyobb a hindit mint államnyelvet ellenzők száma) és Nyugat-Bengál székhelyén, Kalkuttában. A piac meghódítása és a nagyobb profitszerzés miatt a madraszi filmstúdió a hindi filmek egyik legaktívabb kibocsájtója, ennek érdekében a stúdió a legnépszerűbb színészeket, színésznőket, rendezőket és zeneszerzőket szerződteti más filmgyártó központokból, elsősorban Bombayból. A különböző nemzeti nyelvű filmek sztárjai sorra átszerződnek a hindi nyelvű filmgyártáshoz, hogy népszerűségük így az egész országban elterjedjen.

A hindi filmeknek Indiában szinte monopolhelyzetük van, nagy számban mutatják be őket Nyugat-Bengálban és Dél-Indiában is, ahol pedig a nemzeti nyelv iránti ragaszkodás a legerősebb. A hindi filmek bemutatását 1965 és 1967 között betiltották Madraszban (a hindi ellen mozgalom idején), de 1968 áprilisától a hindi film ismét elfoglalta előkelő helyét Madrasz filmszínházaiban.

A hindi filmzene — melyet a rádió az egész országban sugároz — talán még népszerűbb, mint maga a film. Érdekes módon néhány, nemzeti nyelven írt filmdal előbb lett sláger hindi változatban, mint eredetiben.

A hindi tehát mind beszélt nyelvi változatában, mind irodalmi téren állandóan erősödik, és Indiának — ennek a szubkontinens nagyságú országnak — fokozatosan nemzeti nyelvévé válik.

SZEMLE

André Burger: Turold, poète de la fidélité.
Essai d'explication de la Chanson de Roland
Genève, 1977, Droz, 172 l.

Kétkedéssel vegyes kíváncsisággal veszi a kezébe A. Burger könyvét a *Roland-ének* kritikai irodalmában csak kicsit is jártas olvasó: milyen felfedezésekkel tudja gazdagítani a szerző — hogy csak néhányat említsek a legnagyobbak közül — J. Bédier, M. Delbouille, J. Rychner, R. Menéndez Pidal munkái alapján kialakult ismereteinket?

Könyvének előszavában A. Burger siet leszögezni, hogy nem ad áttekintést a hősének keletkezése körül zajló, „terméketlen" (7) vitáról, minden indoklás, érvelés nélkül állást foglal Bédier elmélete (*Les légendes épiques,* 2e éd. Paris, 1914—21) mellett. Bédier-vel együtt vallja - s ez munkájának vezérfonala —, hogy a hősének születése a nagy zarándokutak fontosabb szentélyeihez kapcsolódik, elsősorban papok, szerzetesek tudatos „propaganda"-tevékenységének köszönhető, a szerző írástudó szerzetes, nem pedig írástudatlan vándorénekes.

Burger egy bevezető fejezetet szentel a kézirathagyomány rövid ismertetésének. A különböző verziók összevetése alapján az Oxfordban őrzött kéziratot tartja a legmegbízhatóbbnak és a többi verzió segítségével kijavított formájában azonosanak tekinti az eredeti művel (47).

Burger munkája három nagy részre oszlik. Az első *(La technique poétique)* a *Roland-ének* formájával, stílusával foglalkozik, s benne — mint egyébként a bevezető fejezetben is — a szerző tulajdonképpen csak tömören összefoglalja mindazt, amit az eddigi kutatások ezen a területen kiderítettek. Bőségesen illusztrált leírást ad a versformáról, ritmusról, strófaszerkezetről. A mű szigorú szerkezeti egysége, magas fokú művészi megformáltsága Burger szerint is elsősorban a változó hosszúságú strófa hajlékony kezelésével és az epikai ismétlések kiaknázásával magyarázható: a strófáknak határozott körvonalaik vannak, egy-egy formai egység egy-egy gondolati, tartalmi egységnek felel meg; bizonyos szavak, fordulatok vagy teljes verssorok ismétlése kapcsolatot teremt az ének különböző részei között, s ezzel a mű értelmezéséhez fontos vezérfonalat kapunk. Ugyanezt a célt szolgálja a hasonló és a párhuzamos strófák alkalmazása (pl.: a Roland halálát megénekló három strófa; Tierri és Pinabel, illetve Charlemagne és Baligant párviadalának leírása).

Burger a strófaszerkezet elemzése után áttekinti a műben megénekelt események időbeli és térbeli elrendezését: az események időbeli elosztása és a színhelyek kiválasztása átgondolt tervezésről és földrajzi ismeretekről árulkodik. Ebben a részben várná az olvasó, hogy a szerző szóljon a hősének előadási, terjesztési módjáról, mely erőteljesen hatott a forma kialakulására. Annál is inkább várná ezt, mivel Burger itt többé-kevésbé J. Rychner (*La chanson de geste,* Genève—Lille, 1955) elemzéseit követi, s tudjuk, hogy Rychner munkájának alapgondolata szerint a hősének szerkezetének, stílusának elemzése elválaszthatatlan keletkezésük, terjesztésük körülményeinek vizsgálatától. Burger egy szót sem ejt arról a hősénekeknél közös stilisztikai eljárásról, amely gyakran visszatérő motívumok esetében (leírások; csaták, párviadalok bemutatása) sztereotíp fordulatok („style formulaire") alkalmazásához folyamodik. (A későbbiekben is csak egy rövid bekezdést találunk erről a 97—98. lapon.) Nem véletlen ez a hallgatás, egyenesen — de nem szükségszerűen — következik a hősének eredete kérdésében elfoglalt álláspontjából. Még ha elismerjük is az egyháziak tudatos tevékenységének jelentőségét, s elfogadjuk, hogy a *Roland-ének* egyetlen költő munkája, ez még nem jelenti azt, hogy ki kell zárnunk egy vulgáris nyelvű epikai hagyomány létét és hatását a *Roland-ének* szerzőjére.

Ez a problémakör átvezet bennünket a könyv második részéhez *(Le poète et l'époque),* amelyben Burger a *Roland-ének* szerzőjével és korával foglalkozik. Burger szerint maga Turold a szerző, állítását a „declinet" szó értelmezésére alapozza (57—58). Kísérletet tesz az ének keletkezési

idejének egészen pontos meghatározására: a mű bizonyos utalásai alapján (a Péter-fillérek kötelezővé tétele Angliában Vilmos hódítása után; a lándzsával való bánásmód megváltozása a XI. század második felében; Margarit hűbérbirtokára tett utalás; Róma és a spanyol egyház közötti ellentét implicit jelei) a *Roland-ének* születése 1087 és 1095 közé tehető (62). Burger röviden fölvázolja Turold tevékenységének társadalmi, szellemi hátterét is. Ezek után egy hosszabb fejezetet szentel Turold műveltségének, s ezen keresztül a *Roland*ban kimutatható hatások feltérképezésének. Kimutatja, hogy Turold ismerhette a Charlemagne-ról szóló krónikákat, a Karoling-korszak évkönyveit, de mindenekfölött Vergilius, Homérosz és az *Ilias latina* hatását tartja jelentősnek, részletes elemzésre méltónak. A Bibliában való jártasság is kiderül Turoldról a szöveg faggatásakor.

Ezek a hatások a mű szerkezetében, stílusában mutatkoznak meg. Ami magát a témát, a Roland-legendát illeti, Burger egy külön fejezetben próbálja rekonstruálni a legenda Turold előtti állapotát. Először a *Nota Emilianense* (1054–1076 körül keletkezett) szövege alapján ismerteti a legenda lényeges elemeit. Majd egy XII. század közepén készült kompiláció, a *Livre de saint Jacques* két részének (a *Chronique de Turpin* és a *Guide du pèlerin de Saint-Jacques*) vizsgálata fontos következtetésekhez vezeti: a két műből rekonstruálható Roland-legenda sok ponton azonos, ugyanakkor mindkettő lényeges vonásokban eltér a *Roland-ének*től, tehát a *Chronique* és a *Guide* egy közös forrásra megy vissza, s ez a forrás semmiképpen sem lehet a *Roland-ének*. Erről a közös forrásról egyet-mást ki lehet deríteni: a két vizsgált munkában nagy számban találhatók alig deformált latin hexameterek, némi szórendi változtatással ezek helyreállíthatók. Számos példa felsorakoztatása után Burger leszögezi, hogy „Turold fő legenda-forrása egy latin hexameterekben írt költemény volt" (96). Ez a kikövetkeztetett forrás ugyanis korábbi, mint a *Roland-ének*, egyik bizonyíték erre az, hogy a *Chronique* szerint Ganelon is a roncevaux-i harcosok között volt, ami elképzelhetetlen a *Roland-ének* megszületése után.

Meggyőzően érvel Burger egy *Roland-ének* előtti, latin legenda létezése mellett, már sokkal kevésbé meggyőző az a mód, ahogyan visszautasítja bármifajta hősének létezését a *Roland* előtt. Szerinte Ogier de Danemarque és Girard de Roussillon nevének előfordulása, a Noples elfoglalására tett utalás nem bizonyít semmit, Turold vehette latin nyelvű legendákból is. A hasonló verssorok ismétléséről kimutatja, hogy az antik retorika ezt már ismerte, Vergilius is szívesen alkalmazta. A *Roland* nyelvének, stílusának kiforrottságát tökéletesen magyarázza a hagiografikus irodalom előzetes fejlődése. A sztereotíp fordulatok számát ugyan elhanyagolhatónak tartja (Hoepffnerrel, Lejeune-nel, Rychnerrel szemben), de létüket nem tagadhatja, s minthogy idevágó latin forrást nem talál, szerzőnk Turoldot teszi meg e stilisztikai eljárás feltalálójává. Konklúziója tömören az, hogy „felesleges a *Roland*-nál régebbi hősénekeket feltételeznünk" (98). Igen merésznek és kategorikusnak tartom ezt a megállapítást, különösen, ha megvizsgáljuk a legrégibb hősénekek kézirathagyományát: kevés kézirat maradt ránk, sok hősének csak egyetlen példányban, ez a kevés kézirat is rendkívül szegényes kivitelezésű. Mindez nagy óvatosságra int bennünket ítéleteink megfogalmazásában. A kézirathagyomány jellegzetességei azt is mutatják, hogy a hősénekek írásbeli rögzítését nem tekintették különösebben fontosnak, a XI–XII. század vulgáris nyelvű irodalma elsősorban a latinul nem tudók irodalma, hallgatókhoz és nem olvasókhoz szól (vö. J. Rychner, *i. m.*, 155). Burger következetesen hallgat erről a tényről, pedig ez döntően hatott a hősének formai sajátosságaira (intonációs és lezáró formulák, mindenfajta ismétlés gyakorisága, hasonló és párhuzamos strófák, sztereotíp fordulatok). Elfogadhatatlan számomra az a feltételezés, miszerint ez a gazdag formakincs csak úgy egyszerre, minden előzmény, kísérletezés nélkül Turold fejéből pattant ki. Burger mindent, ami a *Roland*-ban egy, a keletkezése pillanatában már élő epikai hagyományra enged következtetni, megmagyaráz latin legendák, egy-két hagiografikus mű és főleg Vergilius hatásával. A kifogásom nem az, hogy latin forrásokat, hatásokat feltételez és tanulmányoz részletesen, hanem hogy ezek jelentőségét eltúlozza és kizárólagossá teszi. Egyoldalúságát a hősénekek eredetével kapcsolatos álláspontja magyarázza, szemléletével csatlakozik a középkori irodalom kutatásának egyik erőteljes vonalához, amely a vulgáris nyelveken megszülető irodalmakat az antik és középkori latin nyelvű irodalom függvényeként vizsgálja (E. Faral, E. R. Curtius). Ezt az áramlatot egyébként felleljük az arthuri regény eredete körül zajló vitákban is. A „latin" hatás szerintem sokkal felszínesebb a hősénekekben és az udvari regényben, mint azt sokan gondolják. A vulgáris nyelv irodalmi nyelvvé emelkedése sajátos, új formák megteremtésén keresztül vezetett. (Erről a kérdésről lásd Paul Zumthor munkáit: *Essai de poétique médiévale*, Seuil, 1972 *Langue, texte, énigme*, Seuil, 1975.)

A második rész utolsó fejezetében Burger az eredeti helyszín és a *Roland*-ban található leírások összevetésével (térkép és fényképek segítik az elmondottak felidézését) bizonyítja, hogy Turold személyes élmények alapján írhatta le Roncevaux környékét.

A könyv harmadik részében *(Le sens du poème)* szerzőnk a mű jelentését értelmezi kiválóan kiválasztott szempont alapján: a hűség középkori értelmezéséből indul ki, azt vizsgálja, hogy a hűbérurat és vazallust egyaránt megkötő eskü, a keresztény hithez való hűség hogyan motiválja a hősök tetteit az ének döntő pillanataiban. Burger finom, a szöveget mindig tiszteletben tartó elemzései sok-sok árnyalattal gazdagítják Charlemagne-ról, Roland-ról Ganelonról, Olivier-ről kialakult képünket, nemegyszer pedig döntő mozzanatokat egészen új megvilágításban láttatnak. Az árulást Ganelon oldaláról, az ő hűségértelmezéséből közelíti meg, rávilágítva így a hűség és árulás relativitására: a szubjektum saját tetteihez való viszonyulása és e tettek objektív következményei között fennálló kapcsolatra. A hagyományostól (Bédier, Siciliano) eltérő magyarázatot nyer Burger-nél Olivier magatartása a második kürt-jelenetben: Olivier-t itt Charlemagne iránti hűsége és Roland becsületéért való aggodalma vezeti. Mindkét kürt-jelenetben Olivier az, aki világosan lát, tulajdonképpen ő Roland lelkiismerete. Burger elemzései a Baligant-epizódot is a mű szerves részévé teszik (sok kutató azon a véleményen van, hogy ez az epizód későbbi betoldás): kiindulópontja az, hogy a roncevaux-i csata eldöntetlen maradt (ezt is bizonyítania kell, hiszen sokak — pl. Bédier — szerint Roland győzelme kétségtelen), az ellenség ugyanis Charlemagne lovagjai elől fut meg; eldöntetlen, mert Roland bűne, gőgje nem maradhat büntetés nélkül, de minthogy a küzdelem a keresztények és hitetlenek között zajlik, életbevágóan fontos annak eldöntése, hogy kinek van igaza, isten kinek az oldalán áll. A hősének nem zárulhatna azzal a kétséggel, hogy az igaz hit győz-e vagy sem. A szabályos kihívás, a sebesült Charlemagne csodálatos győzelme istenítélet jelleget ad a küzdelemnek (150). Egyébként Charlemagne és Baligant küzdelme tökéletes párhuzamot alkot azzal a párharccal, amelyet Tierri és Pinabel vív Ganelon árulását, illetve ártatlanságát bizonyítandó. Burger egy korábbi cikkében (*La composition de l'épisode de Baligant; Mélanges offerts à M. Delbouille,* Gembloux, 1964) még részletesebben kifejtette véleményét a Baligant-epizódról.

A Függelékben a *Nota Emilianense* és a *Guide du pèlerin* Roland-legendára vonatkozó szövegét közli Burger, valamint az oxfordi kézirat alapján idézett helyekhez ad jegyzeteket. Erősen szelektált bibliográfia egészíti ki a munkát.

A fentebb kifogásolt egyoldalúsága ellenére Burger könyvével a *Roland-ének* fontosabb problémáit összefoglaló, a mű jelentéséről részben új, de mindenképpen átgondolt, szöveghez hű, nagyon árnylat értelmezést adó munkát tart kezében az olvasó.

Halász Katalin

Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum

Curam gerebat Petrus Kulcsár. Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 232 l.
(Bibliotheca Scriptorum Medii Recentisque Aevorum. Series nova. Tomus II.)

Újabb értékes kötettel gazdagodott az a Juhász László által 1930-ban megindított sorozat, amely a középkori és kora-újkori magyarországi vagy magyar vonatkozású latin nyelvű irodalom darabjainak a közreadására vállalkozott. A sorozat azonban ennél szélesebb tematikájú volt, hiszen helyet kapott benne az európai latin nyelvű irodalom több alkotása is. 30 évi szünet után, 1976-ban indította el újból az MTA Irodalomtudományi Intézete a vállalkozást. A Bonfini-forráspublikációt követte Ransanus sokat vitatott műve, az *Epithoma rerum Hungararum.*

A kéziratot ugyan csak viszonylag későn, 1558-ban adták ki, Ransanus munkájának mégis nagy az irodalomtörténeti és történeti jelentősége. Ez az első olyan humanista szellemű és programú alkotás, amely a magyar nemzet történetét foglalja össze a kezdetektől az író korának eseményeiig. Bonfini is használta, sőt részeket vett át belőle, s így Bonfinin keresztül is nagy hatást gyakorolt humanista történetíróinkra.

Sajnos azonban megfelelő kritikai kiadás mindeddig nem állt a kutatók rendelkezésére. Igaz, a szöveg kritikai közreadását a mű és kéziratai hányatott sorsa sem könnyítette meg. A kézirat első

változata, amelyet Ransanus 1489–90-ben készített el, a XVI. században még Magyarországon volt (Pécsi Lukács kiadása ezen alapult), de aztán nyoma veszett, Szerencsénkre a szerző ezt a szöveget lemásolta, s úgy tervezte, hogy Mátyás királynak fogja átnyújtani. A király halála sajnos megakadályozta ebben. 1490-ben hazatért Itáliába, s ott ezt a kéziratot újból lemásolta. A másolatot egy rokona 1512–13 táján Bakócz Tamás esztergomi érseknek ajándékozta, aki visszahozta Magyarországra. (Ma az Országos Széchenyi Könyvtár őrzi.) Zsámboky 1558-ban ezt a változatot adta ki. Sokáig úgy hittük, hogy csak ez az egy darab maradt fenn a szerző nagy világtörténeti művéből, az *Annales Omnium Temporum*ból, amelynek eredetileg a 61. könyve volt az *Epithoma*. Itáliában Ransanus átdolgozta nagy munkáját, s a megfelelő helyre beillesztette a magyar könyvet. A munkával azonban csak 1456-ig készült el. Szerencsénkre az átdolgozott mű kézirata nem tűnt el, mint korábban hittük. Századunk elején találták meg a palermói közkönyvtárban. A magyar kutatók figyelmét 1929-ben Huszti József hívta fel rá, de a régi korszerűtlen, hiányos és hibás kiadásokat felváltó teljes kritikai változatra mindmáig várnunk kellett. Pedig a mű körül feltámadó viták mind sürgetőbben mutattak rá arra, hogy milyen égető szükség lenne rá.

1558 óta a kutatás meg-megújuló érdeklődéssel fordult a szerző és műve felé. Az érdeklődés jeleként szövegét többször közreadták: a XVI. században kétszer, a XVII. században egyszer, a XVIII. században négyszer jelent meg, s a XIX. században elkészült első kritikai kiadása is. Több részletet is publikáltak belőle (magyarul Kardos Tibor után legutóbb épp a jelen kiadás gondozója, Kulcsár Péter).

Igen sok vita folyt Ransanus munkájának a jelentőségéről, forrásértékéről. Legutóbb Kulcsár Péter foglalkozott a kérdéssel. Véleménye szerint a szerző jelentősége abban van, hogy a királyi udvar felkérésére új, korszerű szemléletű munkát készített, amely eltért a magyar történetírás középkori hagyományaitól. Ehhez ő főként Thuróczy krónikáját írta át tehát önálló kutatásokat nem végzett. Önálló munkának csak a földrajzi fejezet tekinthető, ami egyben az *Epithoma* legértékesebb része is. Ez a nézet eltér a korábbi álláspontoktól. A XVIII. században Schwarz Godofried a művet vizsgálva arra a következtetésre jutott, hogy történeti kutatók nyugodtan mellőzhetik ezt a munkát. A későbbi kutatók is legfeljebb a XV. század történetéhez használták fel. Tóth Zoltán 1947-ben azonban arra a megállapításra jutott, hogy Ransanus egy eddig ismeretlen, korai István-legendát használt fel, tehát a XV. század előtti fejezetei is forrásértékűek lehetnek. Ezzel szemben újabban Csóka J. Lajos, Blazovich László és Kulcsár Péter a hagyományos álláspontho közeledtek. Sajnos – mint mondtuk – a teljes szöveget senki sem tudta használni (kivéve természetesen Kulcsár Pétert).

Kritikai kiadásra először a múlt század végén Mátyás Flórián vállalkozott. Ő – elődeitől eltérően – újból kézbe vette a Bakócz-féle kéziratot, de ez hibás és hiányos volt. Ezek a hibák bekerültek szövegközlésébe is. Másrészt Mátyás Flórián nem foglalkozott a korábbi kiadások összevetésével sem. Ezt a munkát (ha Juhász László 1931-es részpublikációját nem számítjuk) először a jelen kiadásban Kulcsár Péter végezte el. A pontos kiadáshoz a szövegvariánsok elemző összevetésére volt szükség. Kulcsár már a palermói kéziratot tekinthette a szövegközlés alapjának. Ez azonban nem volt elég, hiszen az 1456 utáni események történetét csak a Bakócz-féle kéziratváltozat őrizte meg. Így 1456-tól már csak ezt a másolatot lehetett felhasználni. A hibákat a korábbi kiadások segítségével javították. A publikálás nehézségeiből következik, hogy a közlési mód nem lehetett egységes: megmaradtak az egyes részek sajátosságai. Ez a körülmény tükröződik a helyesírás, a nevek írásának az egyenetlenségein, amely egyébként még az azonos eredetű szövegeken belül sem teljesen egységes. Kulcsár Péter sem ezeken a hibákon, sem pedig a nyelvtani hibákon nem változtatott, hisz a helyesírás bizonytalanságai jellemzőek a korra, az egyes kiadásokra. A kéziratok, a korábbi szövegpublikációk eltérő variánsait a lapalji kritikai apparátusban találjuk.

Kulcsár Péter olasz nyelvű bevezetésben tájékoztatja az olvasót a kéziratok történetéről, egymáshoz való viszonyukról, a kritikai kaidás alapelveiről. A különböző szövegvariánsok bonyolult kapcsolatának a megértését igen szerencsésen egy „szöveg-genealógiai" táblázat könnyíti meg, amelyet a korábbi publikációk felsorolása egészít ki. A bevezetésben képet kapunk Ransanus pályafutásáról, működéséről is. A kötetnek ezt a részét Ransanus műveinek a jegyzéke s egy kis tájékoztató bibliográfia zárja le. Mivel a könyv alapnyelve a latin, az apparátus is latin nyelvű, ezért véleményünk szerint egységesebb lett volna a kiadvány akkor, ha a bevezetés nyelvéül a latint választották volna (ami egyébként megfelel a sorozat hagyományainak is).

A Ransanus-alapszövegben való tájékozódást a könyv végén lévő jegyzetapparátus segíti, itt találunk utalást a szerző nagyobb tárgyi hibáira is. A jegyzetapparátus értékét azonban két másik

körülmény emeli meg. Egyrészt Kulcsár Péter itt foglalkozik (részben korábbi megállapításai alapján) az *Epithoma* számbajöhető forrásaival, itt elemzi őket (pl. a Margit-legenda, az István-legenda kérdése). Másrészt a jegyzetekben találjuk az *Annales* eddig ismeretlen, magyar vonatkozású helyeinek a szövegét is, amelyek párhuzamba állíthatók az *Epithoma* fejezeteivel. Ezek segítségével az eddigieknél teljesebb képet kapunk az író szándékáról, s világosabban láthatjuk a két munka s kapcsolódó részeinek egymáshoz való viszonyát.

A kötetet forráshelyek jegyzéke, valamint név- és tárgymutató zárja.

Kulcsár Péter vállalkozása minden eddiginél teljesebb. A korábbi közhasználatú kiadások tulajdonképpen nem mentek tovább Zsámboky első szövegközlésénél. Végeredményben ezt mondhatjuk el Mátyás Flóriánról is. Kulcsár volt az első, aki az összes meglévő kéziratot és szöveget felhasználta, s így szakíthatott a korábbi gyakorlattal. Az eddigi csonka és hibás publikációk hibáit kijavította, a felcserélt részeket a helyükre illesztette. Korábban nagyon hiányosan jelentették meg például az elsődleges forrásértékű II. és III. indexet, amelyek épp a munka földrajzi részeit tartalmazzák. Ugyaninnen hiányzott Callimachus Báthori Miklós váci püspökhöz címzett költeménye. Ugyanígy a Zsámboky-féle változat családjában hiába keressük a *De Joanne Corvino* című fejezetet, amely pedig — amint Pécsi Lukács könyve bizonyítja — Ransanus eredeti elképzelései szerint is hozzátartozott az *Epithomá*hoz. Ez a rész még korábban készült, s ez az első Hunyadi Jánosról szóló életrajz. Forrásértékét még csak növeli az a körülmény, hogy Itáliában készült, s így az itáliai ismereteket tükrözi a számunkra. Kulcsár Péter a szöveghagyományt követve az Appendixben adta közre Acciai János Bakócznak címzett ajánlását, Liszti János versét és az első kiadók, Zsámboky és Pécsi Lukács ajánlásait. Mindezeket Mátyás Flórián sajnos csak erősen megrövidítve hozta. Ugyanakkor a korábbi változatok (így Mátyás Flórián is) Zsámboky kiegészítéseit (Appendix 37—39. indexek, más változatban 38—40. indexek) is publikálták, amelyek vázlatosan a mű befejezése utáni korszak eseményeit foglalták össze. Kulcsár Péter ezeket a részeket, amelyek nem tartoztak az eredeti műhöz, elhagyta.

Úgy gondoljuk, a jelen szövegkiadás hozzájárul mind a szerző jobb megértéséhez, mind pedig ahhoz, hogy a mű értéke körüli viták nyugvópontra jussanak.

Draskóczy István

Domokos Sámuel: A román irodalom magyar bibliográfiája 1961—1970

Bukarest, 1978, Kriterion Könyvkiadó, 880 l.

Napjainkban örvendetesen hódít teret az összehasonlító irodalomtörténet, előtérbe került a különböző irodalmak és világirodalmi áramlatok közötti összefüggések, hatások kutatása. Ez természetes is. Sem a nyugati irodalmak, sem a közép- és délkelet-európai irodalmak nem éltek, nem fejlődtek egymástól függetlenül. Saját irodalmunkat és annak fejlődését is jobban megértjük a többi irodalommal párhuzamba állítva, összehasonlítva, a közös elemek és az eltérő vonások felszínre hozásával. Természetesen ugyanez érvényes a nyelvi és a folklórkapcsolatokra is. Az összehasonlító irodalomtörténetnek s ezen belül a nyelvi és folklórkapcsolatok kutatásának pedig nélkülözhetetlen eszköze a bibliográfia.

A magyar kultúrának, irodalomnak a történelmi és társadalmi kapcsolatok terén több évszázados közös hagyománya van a szomszéd népekkel, a kelet-európai kultúrákkal, köztük a román nyelvvel, irodalommal és folklórral. Fordításirodalmunknak régi hagyománya a sokoldalú tájékozódás nemcsak a nagy, hanem a kis irodalmak viszonylatában is.

A román irodalom tekintetében Domokos Sámuel úttörő jellegű két kötete (1966 és 1978) közel kétezer oldalon tárja fel az első kötetben 438, a másodikban közel 700 román író magyarra fordított műveit, az irodalmi kapcsolatok minden érdemes bizonyítékát, beleértve a román művekre vonatkozó kritikai anyagot is; tehát mindazt, amit magyar írók, a hazaiak és a romániaiak, tettek az elmúlt 139 év alatt, vagyis 1831-től, a *Dér* című ballada fordításának és román eredetijének közlésétől Kazinczy Ferenc Felső-Magyarországi Minervájában (Ponori Thewrewk József tolmácsolásában) egészen 1970-ig bezárólag a román irodalom megismertetéséért.

Ennek a román balladafordításnak még az is nagy jelentőséget ad, hogy közölt román szövegével ez az első román népköltészeti lejegyzés, amely több mint két évtizeddel megelőzte Vasile Alecsandri 1852-ben kiadott népköltészeti gyűjtését.

Domokos Sámuel kétkötetes műve az általa megadott két dátum közötti időszakra vonatkoztatva a román irodalom első teljes magyar bibliográfiája. Teljességére és gazdagságára jellemző például, hogy közel 300 időszaki kiadvány anyagát dolgozta fel; közöttük a hazai és a romániai vidéki napilapok anyagát is. A bontásban szereplő kötetek száma is többszázra rúg.

Leggazdagabb magyar anyaggal, közel félszáz kötettel, a román próza legnagyobb mestere, Mihail Sadoveanu szerepel. Művei hazánkban csak a felszabadulás után, a közös könyvkiadás keretében kétszázezer példányban kerültek forgalomban. Sadoveanut anyaggazdagságban Ion Creangă, majd L. Rebreanu, Z. Stancu, Panait Istraţi, Camil Petrescu és G. Călinescu követi; a kortárs írók közül Marin Preda, Eugen Barbu, D. R. Popescu, Fănus Neagu szerepel a leggyakrabban a bibliográfiában.

Egyébként a bibliográfiából jól nyomon követhető a román írók értékrendje is. A költők közül Eminescu állt műfordítóink érdeklődésének középpontjában; művéből már a múltban is elég sok tolmácsolás jelent meg, de művének igazi térhódítása a felszabadulás után teljesedett ki, amint ezt az Eminescu-centenáriumra kiadott két gazdag válogatású, magas művészi színvonalú kötet, a bukaresti *Költeményei* (1966) és a budapesti *Eminescu válogatott művei* (1967) jelzi. Az utóbbi — első ízben — közli prózai művei legjavát is.

A modern román költészet legjelesebb képviselői, Macedonski, Arghezi, Blaga és Pillat bő válogatású gyűjteményekben, a bibliográfia összeállítójának gondozásában az Európa Könyvkiadónál jelentek meg a legismertebb magyarországi és romániai költők tolmácsolásában.

A kortárs költők közül a legtöbb fordítással M. Beniuc, V. Porumbacu, N. Labiş, A. E. Baconski szerepelnek. Jól kivehető műfordítóink érdeklődése a mai román költészet iránt is, hiszen sok fordítással szerepel M. Sorescu, A. Păunescu, N. Stănescu, St. A. Doinaş, A. Blandiana, A. Răţu és sokan mások.

A román költők magyar tolmácsolásában legjelesebb műfordítóink vettek részt: Áprily Lajos, Illyés Gyula, Jékely Zoltán, Kardos László, Weöres Sándor, Garai Gábor, Baranyi Ferenc és mások. A romániai magyar költők közül Franyó Zoltán és Szemlér Ferenc szerepel a legtöbb fordítással, de igen jelentősek Kiss Jenő népköltészeti és egyéb fordításai, valamint Szilágyi Domokos, Kányádi Sándor, Székely János, Lászlóffy Csaba, Lászlóffy Aladár, Bajor Andor, Veress Zoltán és mások munkássága.

Domokos Sámuel román irodalmi bibliográfiája, amely magába foglalja a népköltészeti tolmácsolásokat is, s tág teret szentel román—magyar irodalmi kapcsolataink feltárásának, nemcsak anyaggazdagságában lenyűgöző, de jelentős azért is, hogy ezt a rendkívül gazdag anyagot korszerű tudományos módszerrel műfaji egységekbe csoportosítva, könnyen áttekinthetően rendszerezte, teljesen kiiktatva művéből a fárasztó visszakereséseket és utalásokat. Egyébként éppen e tulajdonságai miatt módszere nemzetközileg is teljesen új. Nagy előnye, hogy kétnyelvű címleírásai és annotációi használhatóvá teszik művét a nem magyar ajkúak részére is. A mű közli románul mindkét kötet bevezetőjét (az I. kötet első összefoglalóját adja román irodalmi kapcsolataink fejlődésének), valamint a kötetek szerkezeti felépítését tárgyaló Útmutatót.

Domokos Sámuelnek a határainkon túl is jól ismert román irodalomtörténeti és folklórkutatói munkásságában ez a bibliográfia alapvető jelentőségű.

Rot Sándor

Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego

A Varsói Magyar Kulturális Intézet kiadványa. Varsó, 1978, 183 l.

Ady Endre költészete, publicisztikai munkássága — mint azt a jelen tanulmánykötet több szerzője is hangsúlyozta — nemigen volt ismert Lengyelországban. Az első lengyel Ady-fordítások 1933-ban, egy világirodalmi antológiában láttak napvilágot. 1943-ban Tadeusz Fangrat *Popiołem i płomienem*, Kazimiera Iłłakowiczówna pedig *Wybór poezji* címen Magyarországon adott ki egy kis kötetnyi válogatást Ady Endre verseiből. A háború után, bár különböző lapok irodalmi mellékleteiben,

irodalmi folyóiratokban és a *Magyar költők antológiájá*ban (*Antologia poezji węgierskiej*, Varsó, 1975) számos Ady-fordítás is megjelent, önálló Ady-kötet *(Złoto i krew)* kiadására csak megkésve, 1977-ben került sor.

Ady Endre költészetének, publicisztikai munkásságának lengyelországi népszerűsítését tűzte ki maga elé célul az a tudományos ülésszak, amelyet 1977. október 27-én a fennállásának 25. évfordulóját ünneplő varsói Magyar Tanszék, valamint a Varsói Magyar Kulturális Intézet (VMKI) közösen rendezett. A jelen kötet Hegedűs B. Dánielnek, a VMKI igazgatójának rövid bevezetője (3–6) után közli az ülésszakon elhangzott előadások java részének szövegét. Az összeállítást Lagzi Istvánnak, a VMKI igazgatóhelyettesének írása zárja. A cikk beszámol arról az ünnepségsorozatról, amelyet Ady Endre születésének 100. évfordulója alkalmából a VMKI rendezett Lengyelország különböző városaiban (158–162). A kötet első tanulmánya, Király István előadása nem az említett ülésszakon, hanem 1977. április 13-án, a VMKI műfordítói kongresszusán hangzott el előadás formájában. Király István ismertette a nagy magyar költő életének és pályafutásának legfontosabb állomásait, és elemezte „huszadikszázadiságának" mibenlétét (7–24). Mivel a kötetben szereplő tanulmányok egy része Magyarországon is megjelent, illetve az előadók az érintett kérdéseket más írásaikban is kifejtették, a továbbiakban csupán röviden összefoglaljuk az előadások témáját, és a lábjegyzetekben utalunk az ide vonatkozó irodalomra.[1]

Czine Mihály rövid felszólalásában (26–32) vázolta Ady költészetének legfontosabb motívumait, kelet-európai vonatkozásait és fogadtatását. Az ülésszak előadásait a Czine Mihály által megjelölt témakörök köré csoportosíthatjuk. Krajkó István az Ady Endre irodalmi hagyatéka körüli magyarországi viták történetét mutatta be, kiemelve a költő halálától a felszabadulásig tartó harc legfontosabb mozzanatait (43–51). Joanna Trzcinska-Major Ady költészetének jellemző vonását, az Élet és a Halál motívumának jelentőségét vizsgálta (52–58). Az Ady és Kelet-Európa kérdéskör volt az ülésszak központi témája. Kemény G. Gábor tanulmányában (59–87) áttekintette, hogyan jelentkezett Ady költészetében a nemzetiségek és a szomszéd népek (osztrákok, erdélyi szászok, csehek, szlovákok, szerbek és horvátok, valamint románok és lengyelek) problematikája, s hogyan fogadták a költő véleményét az említett népek. A Kemény G. Gábor által vázolt témát[2] a továbbiakban négy előadó fejtette ki részletesebben. Bori Imre (Újvidék) *Ady Endre a szerbhorvát irodalomban* (88–102),[3] Csukás István *Ady és a szlovákok* (103–111), Csapláros István *Ady Endre és az 1905–1907-es lengyel forradalmi mozgalmak*[4] (112–130) és Molnár D. István *Lengyelek Ady Endre költészetéről*[5] (132–139) c. tanulmánya jelentős hozzájárulás Ady kelet-európai kapcsolatainak, fogadtatásának, a szomszéd népekre és a nemzetiségekre vonatkozó nézeteinek feltárásához. A fenti témakörhöz kapcsolható még Oleg K. Rosszijanov (Moszkva) írása (33–42), amely párhuzamot von Ady és más kortárs európai költők (Blok, Verhaeren) szocialista eszményképe között.[6] A befejező két tanulmány az Ady-versek fordításának buktatóiról szól. Radó György különböző nyelvű fordításokat vet össze, hogy bemutassa, milyen nehéz filológiai és költői feladatra vállalkoznak Ady költészetének megszólaltatói (140–148);[7] Jerzy Robert Nowak pedig a 112 Ady-verset tartalmazó *Złoto i krew* című antológia (Varsó, 1977) szerkesztői munkálataival kapcsolatban mutat rá a fordítás és válogatás nehézségeire (149–157).

A varsói Magyar Tanszék munkáját dicséri a magyar nyelven leadott kéziratok gondos fordítása, amelyet végzett hallgatóik készítettek. Csupán néhány apróság kerülte el a kötet szerkesztőinek

[1] KIRÁLY ISTVÁN: *Ady huszadikszázadisága.* Népszabadság, 1977. nov. 20.

[2] KEMÉNY G. GÁBOR: *Ady üzenetei. (Nemzetiségi és szomszéd népi vonatkozások Ady Endre műveiben.)* Tiszatáj, 1978, 1, 31–59.

[3] BORI IMRE: *Ady Endre a szerb-horvát irodalomban (1906–1944 között).* Híd (Újvidék), 1977, 1, 54–71.

[4] CSAPLÁROS ISTVÁN: *Endre Ady et les mouvements révolutionnaires de Pologne en 1905–1907.* Acta Litteraria, X (1968), 3–4, 354–371.

[5] MOLNÁR D. ISTVÁN: *Lengyel vélemények Ady Endre költészetéről.* Filológiai Közlöny, XXIII (1977), 1, 86–90.

[6] *Külföldiek Adyról.* Nagyvilág, XXII (1977), 5, 729–741, lásd O. Rosszijanov írását.

[7] RADÓ GYÖRGY: *Miért nehéz Adyt fordítani?* Magyar Nemzet, 1977. aug. 28.

figyelmét. A „Mit ér az ember, ha magyar? " verssor egyszer *Co jest wart człowiek, gdy jest Wegrem?* (30), máskor *Co człowiek bedac Wegrem wart?* (97) formában szerepel. Az *Ének a Visztulán* vers címét pedig hol *Piesń nad Wisla*nak (120, 121), hol *Piesn wislanán*ak (121, 137) fordították. Az egyetlen komolyabb tárgyi tévedés, hogy Rubén Darío neve egy helyen „magyarosított" alakban („Dario Ruben") szerepel (11).

Mindez természetesen semmit nem von le az úttörő jellegű tanulmánykötet értékéből. Remélhetőleg az *Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego,* valamint a *Złoto i krew* című antológia nagymértékben hozzájárul Ady Endre költészetének lengyelországi népszerűsítéséhez

Morvay Károly

Hajdú Péter—Domokos Péter: Uráli nyelvrokonaink

Budapest, 1978, Tankönyvkiadó, 426 l. + 8 t.

Minden tudományterületnek szüksége van arra, hogy időről időre fölmérje, hol is tart valójában. A szintézis megalkotása nem csupán az addig elért eredmények számbavételéhez szükséges, de egyúttal megjelöli — direkt vagy indirekt módon — azokat a feladatokat is, amelyek megoldására a jövőben törekedni kell.

Az összefoglaló munkákat az olyan komplex — sok önálló, ám végső soron mégis szorosan összefüggő diszciplínából összetevődő — tudományterület, mint az uralisztika sem nélkülözheti.

Az uralisztika legnagyobb hagyományokkal rendelkező ága, a nyelvészet e téren mindig elöl járt. Budenz még a finnugor nyelvészet „gyermekkorában" megalkotta e tudományág szintézisét jelentő alaktani és etimológiai munkáját *(Az ugor nyelvek összehasonlító alaktana; Magyar—ugor szótár),* majd néhány évtizeddel később Szinnyei megírta a *Magyar Nyelvhasonlítás*t, mely kötet évtizedeken át az összehasonlító finnugor nyelvészeti kutatások alapműve volt. 1965-ben látott napvilágot két fontos munka, Gy. Décsy: *Einführung in die finnisch-ugrische Sprachwissenschaft* (Wiesbaden), valamint Bj. Collinder: *An Introduction to the Uralic Languages* (Los Angeles), amelyek Hajdú Péternek 1966-ban megjelent *Bevezetés az uráli nyelvtudományba* c. könyvével egyetemben az uráli összehasonlító nyelvészet fontos, nélkülözhetetlen kézikönyvei mind a mai napig.

Az uráli népeket, történetüket, anyagi és szellemi kultúrájukat tárgyaló munkákban szintén nincs hiány. Első helyre kívánkozik Zsirai Miklós *Finnugor rokonságunk* (1937) c. munkája, mely bőséges irodalmi utalásokkal ellátva ad alapos tájékoztatást a finnugor népekről. Finnül T. Vuorela mutatja be a finnugor népeket *Suomensukuiset kansat* (Finnugor népek) c. könyvében (1960). 1962-ben Hajdú Péter kiadja *Finnugor népek és nyelvek* c. munkáját. A finnugor nyelvek fejlődésének szociológiai és politikai aspektusairól írt H. Haarmann *Die finnisch-ugrischen Sprachen* (Hamburg, 1974) c. könyvében. A sort Hajdú Péter és Domokos Péter most ismertetendő kötete zárja.

A föntebb felsorolt, a finnugor népeket bemutató könyvek mind szemléletükben, mind tárgyukban különböznek egymástól. A legszélesebb spektrummal Zsirai Miklós munkája, Hajdú Péter egyedül, illetve Domokos Péterrel közösen írt könyve rendelkezik. Ezekben a munkákban olvashatjuk a legsokoldalúbb ismertetést uráli nyelvrokonainkról.

Az *Uráli nyelvrokonaink* c. könyv az alábbi fejezetekre oszlik:

Előszó (7—8)
I. Az uralisztikai kutatások története és mai állapota (9—39)
II. Az uráli nyelvek genetikai kutatása (41—92)
III. Az uráli nyelvek tipológiai és areális vizsgálata (93—137)
IV. Az uráli népek (139—385)
V. Hangjelölés (387)
VI. Irodalomjegyzék (389—417)
Térképek (389—417)
Fényképek.

Az Előszóban ismertetetik a szerzők könyvük tárgyát, valamint szándékukat. Ez utóbbi szerint a könyv az uráli őstörténeti, művelődéstörténeti, néptudományi, nyelvtipológiai ismeretek rövid

enciklopédiája, mely egyúttal a *Bevezetés az uráli nyelvtudományba* c. kézikönyv kiegészítője is. A könyv elsősorban a magyar szakos tanárképzés igényeinek megfelelően készült, de haszonnal forgathatják a nyelvünk múltja és rokonai kapcsolatai iránt érdeklődők is.

A könyv legszorosabb előzménye Hajdú Péter *Finnugor népek és nyelvek* című munkája, melytől azonban jelentős mértékben eltér. A legtöbb azonosság a népeket ismertető fejezetekben van, természetesen a jelen könyvben esetleges újabb adatokat is figyelembe vettek.

Ezúttal elmaradt a nyelvhasonlítás módszereit bemutató fejezet. Annak ellenére, hogy az érdeklődő erről másutt is olvashat, többek között a BUNy-ban is, hiányolható a kötetből. Éppenséggel a közművelődési szempont miatt, mert azzal még inkább enciklopédikus lenne a kötet.

Újdonság — a könyv előzményéhez viszonyítva is, de hazai uralisztikai szakirodalmunkat számbavéve is — a tipológiai, areális fejezet.

Az irodalmi áttekintések, melyek Domokos Péter munkáját képezik, a korábbinál részletesebbek.

Az első fejezetben áttekintést kapunk az uralisztika hazai és külföldi fejlődéséről. Hajdú Péter foglalkozik a klasszikus finnugrisztika és a modern uralisztika közti különbséggel, mely kérdésről már másutt is értekezett. E tudománytörténeti fejezetben nem csupán a nyelvészet művelői kaptak helyet, hanem a többi uralisztikai stúdium kutatói is. Külön üdvözlendő, hogy a legfiatalabb kutatónemzedék tagjaira is jutott néhány sor.

Az uráli nyelvek genetikai kutatása c. fejezetben az alábbi kérdések tárgyalására kerül sor: Az őstörténet tárgya és módszere, Az uráliak régi szállásterületei, Az alapnyelv kapcsolatai más nyelvekkel, Az alapnyelv felbomlása, Az uráli és a finnugor kori társadalom, Az ugor kor, A finn-permi ág története.

Az őstörténet-kutatás feladata a népek eredetének, kialakulásának, fejlődésének bemutatása. Abból a tételből kell kiindulni, hogy a nyelv az etnikum egyik legjellemzőbb meghatározója. A kultúrában, az embertani alkatban ugyanis a rokonság kimutatása nehezebb, mint a nyelvben. E meggondolások alapján az őstörténeti kutatásokban is jelentős szerep jut a nyelvészetnek.

E kutatások egyik központi kérdése az őshaza helyének meghatározása. A nyelvészeti paleontológián túl a néprajz, a régészet és az embertan mondandóját is figyelembe kell venni, ám óvatosan kell bánni velük. Uralisztikai őstörténeti kutatásoknál újabban a pollenanalízis és az éghajlattörténet eredményeit is figyelembe veszik.

Terjedelmes fejezetet szentel Hajdú Péter *Az uráliak régi szállásterületei*nek (45—60). Előbb bemutatja a korábbi őshazaelméleteket (a Wiedemann, Castrén nevéhez fűződő ázsiai őshazaelméletet, melynek gondolata Molnár Eriknél is visszatért, az ún. klasszikus őshazakoncepciót, mely a nyelvészeti paleontológián alapul, s mely szerint az őshaza a Volga középső folyása és az Urál közötti területen, egyesek szerint a Volga—Oka vidékén, mások szerint a Káma és az Urál közötti területen található; amit itt hiányolhatunk, az e módszer első alkalmazójának [Köppen] és azon finnugor nyelvészek neve, akik a klasszikus őshaza helyét meghatározták; az ún. nagy őshaza elméletét, mely azon régészeti feltevésen alapszik, hogy a kundai kultúra finnugor eredetű, s már az i.e. III. évezredben közfinn jelenléttel kell számolni a Baltikumban; mindezek alapján E. Itkonen és A. Joki az uráli őshaza helyéül a Baltikumtól az Urálig terjedő sávot jelöli meg; László Gyula a Baltikum és az Oka közé helyezte az őshazát az uráli fanevek és erdőtörténeti adatok alapján; László Gyula érdeme, hogy szakított a statikus nyelvészeti paleontológiával, figyelembe vette a pollenanalízis tanulságát, ugyanakkor nem volt elég körültekintő az erdőtörténeti adatok mérlegelésénél, továbbá kiderült, hogy az Urál északi vidéke a paleolit és mezolit korban nem volt lakhatatlan és nem is volt lakatlan; végül — néhány más kutatási eredmény ismertetése után — rátér saját őshazakoncepciójának bemutatására). Hajdú Péter őshazaelmélete az uráli nyelvek fanévetimológiáin és erdőtörténeti adatokon alapul. Módszerét tekintve tehát lényeges hasonlóságot mutat László Gyula kutatásával. Az uráli nyelvekben a tajgai fákon kívül a nyírfa, a nyárfa, a fűzfa és az erdei fenyő közös. A tajgai fákon kívül a fölsoroltaknak azonban nincs lokalizációs értéke. Így csupán a lucfenyő, a cirbolyafenyő, a jegenyefenyő és a vörösfenyő vehető figyelembe. Az európai vegyes lomberdő fái közül pedig a szil jöhet számításba. Hajdú Péter ezek után áttekinti Észak-Eurázsia beerdősülésének folyamatát, az őshaza szempontjából fontos fák történetét 10—12 ezer évre visszamenőleg. E sokoldalú vizsgálódás eredményeképpen kialakult elmélet szerint „elődeink lakhelyeit a felbomlás korában — a középholocén kezdetén és derekán — a Közép-Urálban és attól északra, az Ob alsó és középső folyása mentén kereshetjük, beleértve a Pecsora

forrásvidékét is. A fanév-vizsgálatok egyeztetése a pollenanalízisek tanulságaival tehát nyugat-szibériai lakóhelyekre utal az i.e. VI—IV. ezred közötti időben" (56). E nézetet alátámasztják A. H. Halikov kazanyi régész kutatási eredményei is.

Az alapnyelv kapcsolatai más nyelvekkel (61—65) c. rövid fejezet rendkívül érdekes kérdéskört vázol föl. Köztudott, hogy az uráli és az indoeurópai, az uráli és a törökségi (altáji), az uráli és a jukagir, valamint az uráli és a paleoszibériai nyelvek között számottevő nyelvtani és szókészleti egyezések vannak. Ezek alapján többen gondoltak ősrokonságra, de egy feltételezett alapnyelvet nem sikerült rekonstruálniuk. A jelenlegi komparatisztikai módszerekkel ez nem is lehetséges. A hasonlóságok, egyezések nem genetikai rokonsággal magyarázandók, hanem az egyes alapnyelvek kialakulását megelőző korokból származó nagyon régi „rokonságszerű" kapcsolatokkal. Tehát nem beszélhetünk e nyelvek, nyelvcsaládok monogeneziséről, hanem egy összefüggő földrajzi areálon létrejött nyelvi szövetségről.

Az alapnyelv felbomlása c. fejezetben (65—70) a felbomlás, a szétválás társadalmi és nyelvi okait vázolja Hajdú Péter. A felbomlás folyamatát két különböző jellegű ábrával mutatja be. Itt esik szó egyúttal az uráli nyelvek egymáshoz való viszonyáról, mely relációk megállapításához a glottokronológiai módszer eredményeit is figyelembe veszi.

Az uráli és a finnugor kori társadalom bemutatása (71—82) a nyelv segítségével válik lehetővé. Ez a fejezet tkp. egy kultúrtörténeti esszé az ősi szavak felhasználásával. Az uráli és a finnugor kor anyagi műveltsége nem tér el lényegesen egymástól (mint ahogy a két nyelvi szint között sem tehető fel lényeges különbség). Antropológiailag az uráli népek három típusra oszthatók, uráli (europo-szibirid vagy ugor) típusra (ide tartoznak az obi-ugorok, a szamojédok; bizonyos vonásaik alapján a permiek és a cseremiszek is), a fehér-tengeri—balti típusra (balti-finnek, permiek, volgai finnugorok), atlanti—fekete-tengeri típusra (permják, votják, moksa-mordvin, déli vogul). E típusokon kívül megemlítendő a lappid (lapponoid), melynek képviselői a lappok, s ennek a típusnak az Urál vidékén is meglelhető változata, az uralo-lapponoid típus.

Az ugor kor c. fejezetben (82—87) olvashatunk a magyarságnak az ugor ágból való kiválásáról, annak klimatikus okairól, a kétféle kultúra (lovas és arktikus) megjelenéséről a magyarság őseinél, illetve az obi-ugoroknál.

A finn—permi ág története c. fejezetben (87—92) tárgyalja Hajdú azokat a nyelvi változásokat, amelyek a finnugor alapnyelv szétválása óta bekövetkeztek. A finn—permi csoport szétválása után létrejött a permi és a finn—volgai csoportosulás, majd — a hagyományos tanítások értelmében — ebből kivált az ún. volgai csoport, melynek tagjai a mordvinok és a cseremiszek. Hajdú ismerteti Bereczki Gábornak azt a nézetét, mely szerint cseremisz—mordvin együttélés nem is volt. A mordvin a balti finn nyelvekkel nagyobb hasonlóságot mutat, mint a cseremisz, míg ez utóbbit a permi nyelvekhez közelítik grammatikai és szókészleti jegyei. Hajdú itt utal a lappok eredetére vonatkozó problémakörre, melynek tárgyalására majd a lappokról szóló fejezetben tér ki.

Merőben új a harmadik fejezet *(Az uráli nyelvek tipológiai és areális vizsgálata)*. Itt először a nyelvtipológiáról olvashatunk. A nyelvtipológia a nyelveket genetikai viszonyaiktól függetlenül, csupán a nyelv szerkezete alapján osztályozza. Hajdú megismerteti az olvasót különböző tipológiai osztályozási módszerekkel (Humboldt, Sapir, Greenberg), illetve azok alkalmazásával — többnyire saját kutatásaira támaszkodva — az uráli nyelveken.

Részletesen foglalkozik a fonológiai elemzésekkel. A fonológiai eljárások jól használhatók a nyelvek hangrendszerének tipológiai egybevetésére is. A 109. lapon megadja a finn és a magyar magánhangzórendszer DF-es (distinctive feature-ökön alapuló) elemzését, majd a 110—111. lapokon a nyenyec (jurák-szamojéd) nyelv példáján a klasszikus és az összetevős fonológiai ábrázolás különbségeit.

Az univerzálékról szóló fejezet (112—118) ismerteti az univerzálékutatás jelentőségét az egyetemes emberi nyelv megismerésében. Egyúttal bevezet e tudományterületre, megadva az itt használatos néhány legfontosabb szimbólum magyarázatát. Az univerzálékutatás a nyelvtörténet és az összehasonlító nyelvészet számára is haszonnal jár. Így az uráli nyelvészetben a genitívusz-vitában szolgáltatott érveket a genitívuszrag alapnyelvi meglétéhez. Ugyanakkor az uráli nyelvek hozzájárulhatnak már megállapított univerzálék pontosításához, illetve esetleges átminősítéséhez (pl. quasi-univerzálévá), mivel az univerzálékutatásban eleddig az uráli nyelveket nem nagyon vették figyelembe.

Már korábban, az uráli és más nyelvek közötti kapcsolatokról szólva, szó esett a nyelvszövetségről, areális nyelvi kapcsolatokról. *Az areális nyelvészet* (119–125). c. fejezetben Hajdú meghatározza az areális nyelvészet tárgyát („aránylag egységes, összefüggő földrajzi areában élő szomszéd nyelvek vizsgálata"). E problematika azért rendkívüli jelentőségű, mivel „egy földrajzi övezetben élő nyelvek között bizonyos hasonlóságok alakulhatnak ki még akkor is, ha ezeket a nyelveket a genetikai rokonság szálai nem fűzik össze" (119). Ilyen körülmények között a nyelvek Sprachbundot, nyelvszövetséget alkothatnak. Az uráli nyelvek több Sprachbundban is érdekeltek (pl. a magyar az ún. dunavölgyi nyelvi szövetségben, a volgai és a permi nyelvek a volga–kámai nyelvi szövetségben, az obi-ugor és a szamojéd nyelvek a szibériai nyelvi szövetségben stb.). Egy nyelv egyidejűleg több nyelvi szövetséghez is tartozhat. Általában kijelenthető: minél kevesebb izoglossza köti össze a nyelvi szövetséget, annál nagyobb annak földrajzi kiterjedtsége, és fordítva, minél kisebb területre korlátozódik egy nyelvi szövetség, annál több izoglossza határolja. Vannak olyan izoglosszák, amelyek – mint pl. a konnektív-reciprok képző – egész Észak-Eurázsiát átfogják.

Itt válaszol Hajdú ismét arra a már korábban is felvetett kérdésre, mivel magyarázhatok az egyes nyelvcsaládok közötti egyezések. Az alapnyelvek kialakulását megelőző időben, „az areális nyelvi kontaktusok az akkori egységesebb társadalmi, gazdasági és művelődési viszonyok következtében jóval intenzívebbek lehettek, mint manapság" (125). Az alapnyelvek, mint pl. az uráli is, „egy sereg egymással érintkező külön nemzetségi nyelv sok ezer vagy sok tízezer éves állandó areális integrálódási és differenciálódási folyamataiban kristályosodtak ki" (uo.).

Mivel a nyelvrokonsági sémák nem tükrözik hűen a rokon nyelvek közötti viszonyokat, Hajdú 20 paraméter alapján (palatalizáció, zöngés explozívák, affrikáták, kvantitás, diftongusok, magánhangzó-harmónia, Umlaut/Ablaut, fokváltakozás, duális, többfunkciójú alapalak, genitívusz, belső/külső helyviszonyragok, Px + Cx (+)/Cx + Px (–), *ś*-praeteritum(+)//*j*-praeteritum(–), *-ni* infinitívusz, determinált igeragozás, passzívum, konverzió, negatív segédige, SVO-tendencia) vizsgálja meg az uráli nyelveket. Az eredményt az alábbi táblázat foglalja össze:

						3		
						6		
		OU	Ma	Pe	Md	Cse	Fi	Lp
2	Sza	13	3	7	8	7	6	10
	OU (= obi-ugor)	–	7	4	6	4	3	9
	Ma	–	–	10	9	8	7	4
6 / 10	Pe	–	–	–	11	15	9	9
	Md	–	–	–	–	12	9	8
	Cse	–	–	–	–	–	11	8
	Fi	–	–	–	–	–	–	11

(128.)

Az egyezések lehetnek ősi rokonság eredményei, de areális kapcsolatok következményei is. Ezeket az egyes nyelvek elemzése útján lehet elkülöníteni egymástól.

Ezek után következik a legtestesebb, de egyúttal a leghagyományosabb fejezet, *Az uráli népek* (139–385). Ezen belül az obi-ugorok (139–184), Permi népek (184–229), A volgai finnugorok (230–269), Balti-finnek (270–333), Lappok (334–348), Szamojédok (348–385).

Az egyes népeket bemutató fejezetek nagyjából azonos elv szerint épülnek föl. Az általános tájékoztatóban közigazgatási, földrajzi, éghajlati viszonyok, nyelvjárási tagolódás, népnév-magyarázatok, nyelvi kapcsolatok, antropológiai jegyek szerepelnek. Többnyire ezt követi a népek történelmét, társadalmi viszonyait bemutató rész. Ezután az anyagi kultúra, a népművészet, népköltészet tárgyalása következik. Az egyes népekről szóló fejezeteket irodalmi áttekintés zárja. Domokos Péter e fejezetekben tömör, lényegretörő fogalmazásban vázolja az egyes uráli népek irodalmának fejlődését.

A könyv messzemenően eleget tesz azoknak a céloknak, melyeket szerzői maguk elé tűztek. Egyúttal szervesen illeszkedik az egyéb – egyelőre elég csekély számú – uralisztikai kézikönyvek

sorába. Mint már korábban szó volt róla, további nyelvészeti tudnivalókat a *Bevezetés az uráli nyelvtudományba* c. munka tartalmaz. A jelen kötettel közel egyidőben látott napvilágot a Domokos Péter szerkesztette-válogatta *Uralisztikai olvasókönyv,* amely tanulmányokat közöl őstörténeti, régészeti, irodalmi, népköltészeti témákból. Az uralisztika egyes tudományterületeiről olvashatók összefoglalások a Hajdú Péter szerkesztette *Uráli népek* (1975) c. tanulmánykötetben. Ami még hiányzik: összefoglaló monográfiák sora, melyek az uráli népek irodalmát, népköltészetét, hiedelemvilágát, történelmét, zenéjét mutatnák be. Szinte valamennyi itt fölsorolt tárgykörből akkora már az irodalom, hogy pusztán annak összefoglalása is jelentős tett volna. Szükség lenne erre több okból is: hasznát venné az egyetemi oktatás, de a népünk múltja, nyelvrokonai iránt érdeklődő művelt közönség is. Egyúttal végre tisztában lennénk mindazzal, amit a kérdéskörökről tudunk, s így az uralisztika újabb lépést tenne a szintézisalkotás felé. Végül nem elhanyagolható szempont az sem, hogy nemzeti tudományaink egyikéről van szó, melyek művelése mindig kiemelt feladat kell hogy legyen.

Pusztay János

Bitskey István: Hitviták tüzében

Budapest, 1978, Gondolat Könyvkiadó, 250 l.
(Magyar História)

Bitskey István neve fiatalabb irodalomtörténészeink között az egyik legjobban csengő név a régi magyar irodalom egyébként is igen magas színvonalon álló hazai kutatásában, s munkásságára ma már külföldön is felfigyeltek. Mindez eleve garancia arra, hogy a szerző még egy alapvetően népszerűsítő jellegű monográfiában is biztosítani tudja a magas tudományos színvonalat. Valóban, B. I. lendületes, olvasmányos stílusban egyrészt kitűnően összegzi a témakörével kapcsolatos eddigi eredményeket, másrészt kamatoztatja idevágó saját fontos kutatásait, időnként egészen új távlatokat adva. Átgondoltan és rendkívül arányosan rendezi el anyagát, helyesen súlypontozza a vizsgálatra váró problémákat, s így sikerül európai összefüggéseibe beleillesztenie a magyarországi reformáció és ellenreformáció történetének alakulását, jól emelve ki az egyes fordulópontokat. A nagy történelmi-szellemi folyamat sodrása azonban — szerencsére — nem ragadja magával olyan erővel a könyv íróját, hogy ne tudna sort keríteni a reformáció és ellenreformáció egy-egy kiemelkedő alakja markáns portréjának megrajzolására is. Nagyon emlékezetes pl. Eössi András és Péchi Simon sorsának összegzése vagy a Pázmányról megformált arckép, mely utóbbi erőteljes körvonalazásán különösen jól érezhető, hogy itt B. I. legszűkebb kutatási területéről van szó. A monográfus palettája egyébként is örvendetesen sokszínű: nemcsak a vallás és az irodalom szoros összefonódását emeli ki, hanem a vizsgált korszak mintegy általános művelődéstörténetét is felvázolja, megadva összefoglalásának a megfelelő történeti távlatokat, a kitekintést is.

A mű tehát egészében rendkívül lényegretörő, s a maga elé tűzött feladatot többnyire kitűnően oldja meg. Mégis vannak olyan részletek, amelyek bizonyos hiányérzetet keltenek bennünk. Igaz, ez a legtöbb esetben a magyar szakkutatás még meglevő *terra incognitá*ival, illetve a kiadvány népszerűsítő jellegével és korlátozott terjedelmével hozható összefüggésbe. Így pl. — megítélésem szerint — differenciáltabb társadalomvizsgálatot igényelne a reformáció és a polgárosodás kapcsolatának elemzése, figyelembe véve a nagyfokú területi különbözőségeket (beleértve a szerző által kissé elhanyagolt Németalföldet és Angliát, illetve Közép- és Kelet-Európa egyes régióit), valamint számolva az erős belső társadalmi tagolódással, a rendi és a különféle testületi rendszereknek a szellemi szférákban is megmutatkozó hatásával.

B. I. egyik megvallott célja, hogy eszmetörténetet kíván adni, s ez — figyelembe véve a témát — messzemenően indokolt. Mégis úgy érezzük: a reformáció egész világszemléletéből, ember- és történelemfelfogásából, politikai koncepciójából kevesebbet tudunk meg, mint amennyit a könyv bevezetője után várnánk. Különösen szűkösnek találjuk a tulajdonképpeni hitelvek taglalását, hiszen a reformációnak és az egykorú emberek világképének ez döntő eleme volt, még akkor is, ha a mai olvasók többségének érdeklődésétől ezek a kérdések nagyrészt távolabb állnak. Így bővebb kifejtést igényelt volna Luther eszmevilága, amely nemcsak irodalmi bőségét tekintve páratlan (hiszen Luther

több mint 300 különféle művet és vitairatot készített, s az 1518 és 1523 között Németországban megjelent művek mintegy harmadán áll az ő neve), hanem gondolatiságának hatékonyságával is történelmi erőt jelentett, annak ellenére, hogy filozófiájának egyes elemeiben talán kevés volt az eredetiség, s ezek az elemek sem álltak mindig össze egységes, határozott rendszerré. Főképp Luther morális koncepciója elgondolkoztató, amely az egész emberiséget az eredendő bűn, a bujaság miatt veszendő tömegként fogta fel, egyedül a hitben találva meg a kiutat. E nézet tagadta az ember szabad akaratát, s egyfajta erkölcsi gátlástalanság előtt nyitotta meg az utat, minden körülmények között megtalálva a hitben a fölmentést. *Pecca fortiter, sed fortius crede* (vétkezzél csak nagyot, de higgy még erősebben) — írta Luther 1521 augusztusában Melanchthonnak, s ezzel olyan erkölcsi alapelvet fogalmazott meg, amely — elutasítva az antik és a középkori *ius naturale* elvét — nemcsak a szabad üzleti szellemnek, az aktív polgári mentalitásnak kínált új morális értékrendet, hanem a refeudalizáció abszolutisztikus törekvései számára is egyengette az utat, sőt egyesek szerint hatása egészen századunk német nemzeti szocialista próbálkozásaiig nyomon kísérhető.

Ugyanilyen Ianus-arcú Luther politikai nézete is. A reformátor a vallást a világi hatalomnak rendelte alá, kimondva, hogy minden hatalom Istentől van, s így az összes alattvalónak korlátlan mértékben engedelmeskednie kell neki. A tett értékét nem a *pietas,* hanem a társadalmi rend adja meg. E felfogásban kétségkívül van valami a polgári társadalomértelmezésből, Luther tanítása mégis elsősorban a német feudális hatalmasságok számára szolgáltatott elméleti alapot kormányzásukhoz, de felhasználható volt a modern antidemokratikus diktatúrák számára is.

Nincs itt arra hely, hogy a fontosabb lutheri tanításokat számba vegyük, arra azonban talán érdemes utalni, hogy a reformáció gondolatai nemcsak Husz János és John Wycliff tanításaiból táplálkoztak, hanem ennél sokkal szélesebb a szellemi forrásvidékük. Különösen sokat köszönhetett Luther az olyan korábbi nominalista gondolkodóknak, mint Occam, Gabriel Biel és mások, akiknek elméleti alapvetése nélkül a reformáció filozófiai elképzelései szinte megmagyarázhatatlanok lennének.

Erőteljesebben körvonalazni lehetne az evangélikus tanítások között esetenként jelentkező számottevő különbségeket, mindenekelőtt Melanchthon eredetiségét hangsúlyozva, már csak igen kiterjedt magyarországi hatása miatt is. Melanchthon ugyanis nagyobb mértékben támaszkodott az antik filozófiára, Arisztotelészre, a platonikusokra, Ciceróra, valamint a sztoikusokra, és ismét a *ius naturale* koncepciója felé közeledett, felhíva a figyelmet az emberben rejlő *lumen naturaléra,* arra, hogy az erkölcsi rend alapigazságainak ismerete velünk születik, még ha az eredendő bűn elhomályosítja is. Melanchthonnál az isteni kegyelembe vetett közvetlen bizakodás is kisebb jelentőségű.

Ugyancsak érdemes lett volna érinteni a Luther és Karlstadt (tulajdonképpen A. R. Bodenstein) közötti elméleti meghasonlást is, ami még érzékelhetőbbé tehette volna a lutheri gondolat igen gyors osztódási folyamatát. Mindezek fényében a magyarországi lutheranizmus helyét is pontosabban ki lehetne jelölni.

Zwingli esetében is hasznos lenne elgondolkozni azon, hogy a lutheri felfogástól eltérő gondolatrendszerébe nemcsak erőteljesebb humanista iskolázottsága szólt bele, hanem az is, hogy ő korábban nem annyira Occam tanításait szívta magába, inkább Aquinói Tamás skolasztikáján nevelkedett. Emellett persze nem elhanyagolható az a hatás sem, amelyet rá Pico della Mirandola gyakorolt, különösen ami antropológiáját illeti.

A mennyiségileg hatalmas életművel rendelkező Kálvin eszmerendszerének kialakulása is igen összetett folyamat. Akárcsak Luther nézetei, az ő tanításai is érthetetlenek maradnának az Occam-féle nominalizmus ismerete nélkül, de ugyanakkor rá nagy hatással voltak a sztoikusok is, mindenekelőtt Seneca *de clementiá*ja, valamint a humanista törekvések, illetőleg saját jogi stúdiumai. A predestinációról szóló tanítása is igen sok forrásból táplálkozik, Luther *de servo arbitrió*ján és Erasmus *de libero arbitrió*ján kívül rendkívül erőteljesen befolyásolták őt Augustinus (Szt. Ágoston) elképzelései is (vö. *De praedestinatione*), akinek szellemi hatása egyébként is igen fontos a reformáció szempontjából. Kálvin egyház- és államszervezete szempontjából sem csak a demokratikus jelleget emelném ki, hanem arra az erős theokratikus rendszerre is utalnék, amely nem csupán Servetet juttatta máglyára, hanem kemény kézzel leszámolt minden, a kálvinizmustól eltérő teológiai gondolattal, ahogy azt G. V. Gentile, Gruet, Castellion, La Mare, Alciati stb. sorsa mutatja. Kálvin a maga politikai szerepét némiképp azon filozófus módjára képzelte el, akit Platón, illetőleg Szpeuszipposz álmodott meg.

Kérdés, hogy a reformációnak pusztán néhány részleteleme révén felvillantott s a későbbi reformátorok munkássága révén tovább bővülő, gazdag — bizonyos mértékig az antikvitás és a

középkor eszmevilágában gyökerező — gondolati színskálájából mi került át a magyarországi reformáció műveibe. Nyilván több, mint a katolikus egyház vagy a nemesség bűneinek stb. ostorozása, de bizonyos mértékig kevesebb, illetve más és másképp, mint ahogy azt Luther, Kálvin vagy követőik Európa más részein megfogalmazták. Hogy a magyar reformáció eszmeiségét a maga sajátosságaiban láthassuk és láttathassuk, szükséges lenne az eredeti gondolatok részbeni elsekélyesedésének, illetőleg részbeni metamorfózisának tüzetes nyomonkísérése. Az olvasó nemcsak azt szeretné megtudni, miképpen zajlottak le a hitviták, hanem arról is részletesebb képet szeretne kapni, hogy pontosan milyen kérdésekről, miféle hitelvekről és elméleti problémákról folyt a disputa, mert az egykorú ember világképe, eszmerendszere csak így rekonstruálható. Ehhez ajánlatos lenne néhány fennmaradt mű átfogó és beható gondolati elemzése. Ennek során világosan meg kellene mutatni, mi az, ami sajátosan hazai eszme, mi az, ami átvétel s legföljebb saját szükségleteinkhez lett idomítva. Hadd említsek egy példát. Luther volt az, aki 1518-ban megfogalmazta: a török az Isten büntetése az egyház hibáiért. Később ez a gondolat visszhangzik Magyari Istvánnál, s ezt a felfogást támadja aztán Pázmány. Egyébként, ha már Luther és a török kérdés kapcsolatánál tartunk, e vonatkozásban talán nem ártott volna kiemelni azokat a magyar helyzetből adódó felfogásbeli különbségeket is — B. I. utal rá, hogy ilyenek vannak —, amelyek a reformáció elindítója és a hazai lutheránus hitvallás képviselői között kimutathatók. Közismert ugyanis, hogy Luther álláspontja a törökkel szembeni harc ügyében erősen változó volt. Érdekes lenne a reformáció és a haza fogalmának alakulása közötti összefüggést is tárgyalni mind általában európai, mind szűkebb magyarországi vonatkozásban.

Már utaltam rá, hogy B. I. könyvének egyik legértékesebb mozzanata művelődéstörténeti jellege. Az ezzel járó feladatokat a szerző példamutatóan oldja meg, s csak a recenzens *advocatus diaboli* szerepköre késztet bizonyos hiányérzet megfogalmazására. Talán részletesebb bemutatást érdemelt volna Luther, illetve általában a reformáció és a zene kapcsolatának tárgyalása. Mint ismeretes, maga Luther volt az, aki a „német mise" zenei részét 1526-ban J. Walterral és C. Rupschsal együtt összeállította, s ő alkotta meg a protestáns egyházi ének mindmáig érvényes típusát (vö. *Ein feste Burg ist unser Gott, Aus tiefer Not schrei ich zu Dir, Ein neues Lied wir haben an*), felhasználva egyrészt a latin egyházi ének és a mesterdalnokok daltechnikájának hagyományait, másrészt a már meglevő német nyelvű egyházi énekeket, zsoltárszövegeket. Az út a protestáns koráltól aztán a bachi csúcsokig vezet. A magyar reformáció zenekultúrájáról is olvashatunk a hazai szakirodalomban részben Zolnay László és még inkább Csomasz Tóth Kálmán stb. munkássága révén. Így pl. a sárvári lutheránus prédikátor, Magyari István, nemcsak író volt, hanem muzsikus is, és a reformáció nagyon sokat segített abban, hogy Mohács után nem enyésztek el teljesen a hazai zenei tradíciók.

Ugyancsak példás a könyvet gazdagító egykorú illusztrációs anyag, még ha a papír minősége miatt a képek nem is mindig kellően élesek. (Ez a megállapítás különben az egész Magyar História sorozatra érvényes, habár az egyes kötetek példás olcsósága menti a körülményt). Legföljebb azt hiányoljuk, hogy nem szerepel A. Dürer és az ifj. H. Holbein egyetlen munkája sem, holott az előbbi Melanchthon portréját is elkészítette, vagy pl. a Szentháromságot ábrázoló lapja is témába vágó lett volna; Holbein képei pedig többek közt Luther bibliafordítását díszítették, mind az 1523-as kiadású Jelenések könyvét, mind az 1538-as Ótestamentumot. Ugyancsak helyet kaphattak volna a katolicizmussal kapcsolatban olyan mesterek alkotásai is, mint Piombo (pl. *VII. Kelemen*), Tiziano (pl. *III. Pál* vagy *A tridenti zsinat*), Ricci *(A tridenti zsinat)*, s egyáltalán az ellenreformációnak a művészetekhez való viszonya talán a reformációéhoz hasonló tárgyalást érdemelt volna. Esetleg egy, a törökkel kapcsolatos illusztráció sem lett volna teljesen felesleges.

Azon is el lehet gondolkozni, nem lehetett volna-e még több figyelmet szentelni a reformációnak a tudományokhoz, főleg a természettudományokhoz való viszonyának. E kérdést általában pozitívan szokás megválaszolni, minthogy a kálvinizmus szerint az Isten a világmindenséget kérlelhetetlen és egyetemes törvényekkel alkotta meg, amelyeket az Úr dicsősége érdekében az embernek gondos megfigyeléssel kell feltárnia. Ez a hozzáállás kétségkívül kedvezett a természettudományos vizsgálatoknak, de ugyanakkor azt sem szabad elfelednünk, hogy Luther és Melanchthon meglehetősen elutasítóan viszonyult a Kopernikusz-féle elmélethez, és később az ellenreformáció is igen sokat tett a mai értelemben vett tudományosság előbbre vitele érdekében. A természettudományok problémakörének érintése talán azért is szerencsés lett volna, mert így a hazai helyzet Nyugat-Európához viszonyított fáziskésése nyilvánvalóbb lett volna, mint a hitviták ismertetésén keresztül.

A reformáció persze nemcsak egy önmagába zárt korszak, hanem bizonyos szempontból napjainkig tartó folyamat. Épp ezért szerencsés foglalkozni a reformáció eszméinek továbbélésével. B. I. e probléma iránt is érzékeny. Utal Kodály és Illyés ilyen vonatkozású szellemi örökségére, de talán mind az egyetemes mind a hazai művészet és filozófia síkján tovább lehetett volna ezt a vizsgálatot szélesíteni, gondoljunk itt Leibnizre, Herderre, Kantra, Fichtére vagy Nietzschére, illetve Goethére és Heinére, a zeneirodalomból pedig Brahmsra, Bellinire *(A puritánok)*, Meyerbeerre (*A hugenották, A próféta* — ez utóbbi az anabaptista Leideni Jánosról szól) vagy Mendelssohn V. szimfóniájára, amely a *Reformáció* mellékcímet viseli, s utolsó tétele az *Erős várunk nékünk az Isten* koráltémájával indul, míg első tételében a hitújítás kora szenvedélyes vallásháborúinak zaklatott atmoszféráját igyekszik érzékeltetni. Nálunk aligha hanyagolható el az az élményanyag, amelyet pl. egy Arany, Jókai, Ady, Móricz, Németh László vagy éppen Sütő András és Moldova György köszönhet a reformációnak, hogy csak néhány találomra kiragadott példát említsek.

A kismonográfia legkiérleltebb, legmagvasabb részének az ellenreformációval foglalkozó fejezetet tartom. Talán csak azzal szeretném kiegészíteni, hogy a jezsuiták mellett a dominikánusok, karthauziak stb. szerepe sem hanyagolható el a katolikus konszolidáció tekintetében. Másrészt a jezsuita szervezet az egykorú zsoldos hadseregek rendjének, a lovagi szellemnek a vallási élet területére való átvitele alapján érthető meg teljesen, bizonyítva egy korszak különböző szféráinak elválaszthatatlan és szoros összefonódását. Nyomatékosabban kiemeltem volna a salamancai egyetem ellenreformációs jelentőségét is, még ha hatása nálunk áttételesebben jelentkezett is. Ugyancsak több szót lehetett volna esetleg ejteni az ellenreformáció államelméleteiről és történelemszemléletéről.

A rendkívül világos okfejtésű, élményszerű stílusban megírt, a hitviták tüzét nem lángolva, hanem tudományos józansággal, csupán izzó tárgyszeretettel felidéző könyv használhatóságát a monográfia végén egy további eligazítást adó irodalomjegyzék és egy kronológiai táblázat növeli. A bibliográfia józanul és gondosan válogat a hazai és külföldi szakirodalom legjavában, s lehet, hogy némiképp túlzott igényesség beszél belőlünk, amikor — szinte az egész, egyébként jó sorozat egyik szerkesztési elvéhez címezve — néhány munka említetlenül maradását szóvá tesszük. Ilyenek pl. a következők: Borzsák I. Bornemisza-monográfiája (1960); Makkai L. *Erdély története,* mely Párizsban franciául is megjelent; Marczali H., *A reformatio kora* (é. n.); Marosi E., *Magyar falusi templomok* (1975); Zoványi J. alapvető művei; Domanovszky *Magyar művelődéstörténet*ének III. kötetét (akárcsak Léonard munkáját) nemcsak a képek forrásjegyzékében említettem volna meg; Bocskaival és a hajdúkkal kapcsolatban utaltam volna a gazdag hagyományokkal rendelkező debreceni történeti kutatásokra (pl. Szendrey I. és Rácz I. stb.). A külföldi szerzők munkái között figyelemre lehetett volna méltatni M. Weber művét: *A protestáns etika és a kapitalizmus szelleme* (Bp., é. n.). A szovjet kutatók közül szóba jöhetett volna esetleg Kapeljus, Szmirin vagy Csanisev neve. Talán arra is érdemes lett volna felhívni a figyelmet, hogy külföldön is többen foglalkoznak a magyar reformációval.

Megbízható és lényegre törő az *Időrendi áttekintés* is. Egy-két következetlenségre és hiányosságra azért legyen szabad mégis utalni. Ha Kálvin halála — helyesen — fel van tüntetve, akkor Luther halálának évét (1546) szintén szerepeltetni lehetett volna. Az 1546—47-es schmalkaldeni háború is fontos esemény volt a reformáció történetében, s ráadásul ennek még magyar vonatkozása is van. Még jelentősebb az 1555. szept. 25-i augsburgi vallásbéke, amelyet pl. a német történészek korszakhatárnak szoktak tekinteni a reformáció történetében.

A könyv használhatóságáról szólva, hadd említsem meg, hogy a magam részéről célszerűnek tartottam volna egy vagy akár több térkép felvételét, amelyek a reformáció, illetőleg az ellenreformáció bázisterületeinek kialakulását, időbeli változásait regisztrálták volna szemléletesen.

Kiemelt helyen méltatnám viszont a mű tárgyszerű pontosságát. Mindössze néhány kisebb elírás (esetleg sajtóhiba) és következetlenség szúr némiképp szemet. Laelio Socini helyett inkább Laelius Socinus vagy Lelio Soz(z)init írnék (91). A *Lutherani comburantur* kissé bőbeszédű parafrázisának érzem, hogy a lutheránusok „fogattassanak meg és égettessenek meg" (24).

Észrevételeim a kelleténél talán hosszabbra nyúltak, de ezt az indokolja, hogy B. I. kismonográfiája igényességében, tartalmasságában és színvonalában messze túlhaladta a népszerűsítő munkákkal szemben támasztott követelményeket, s egészében jól érzékelteti a hazai reformációkutatásoknak mind elért eredményeit, mind pedig még megoldásra váró problémáit. Jelzett kisebb-nagyobb hiányérzetünk többnyire ez utóbbi körülményből fakad, s kritikai megjegyzéseink semmiképp sem csorbítják B. I. munkájának érdemi részét. Mi több, nagyon kívánatos lenne, ha ez a tiszta szellemű, józanul

mérlegelő, népszerűsítő jellegében is magas tudományos színvonalat képviselő munka akár már a közeljövőben is újabb kiadást érhetne meg, amelyben talán az itt fölvetett gondolatok, praktikus tanácsok némelyikét is hasznosítani lehetne, esetleg a terjedelem bizonyos fokú bővítésével is. Ezt mind maga a tárgy, mind elemzőjének odaadó és rangos munkája messzemenően megérdemelné.

Havas László

A Karl Kraus-kutatás időszerű problémái

Egyre inkább nemzetközi méretűvé válik az érdeklődés Karl Kraus (1874–1936) osztrák író munkássága iránt. Oka ennek, hogy Kraus tevékenysége nemcsak része a századelő rendkívüli jelentőségű bécsi kulturális életének, hanem egyik kulcsfontosságú alkotóeleme. Karl Kraus szatirikusan vizsgálta és a nyelvi problematikának különleges szerepet tulajdonítva ábrázolta korát, a napjainkban mindenütt nagy figyelemmel tanulmányozott Osztrák–Magyar Monarchia széthullásának éveit, az I. világháborút, az első Osztrák Köztársaság kialakulását, majd a fasizmus térhódítását. Munkásságának helyes értékelése döntő bizonyíték lehet az osztrák irodalom közép-európai jellegének feltárásában.

A Krausról szóló irodalom legrészletesebb bibliográfiai megragadása: Otto Kerry: *Karl-Kraus-Bibliographie* (München, 1970). Felsorol minden 1970-ig Krausról megjelent munkát (mintegy 2300 írást). Nem törekszik teljességre, de igen jó összefoglalást ad a Kraus-kutatás súlypontjairól: Jens Malte Fischer: *Karl Kraus* (Stuttgart, 1974). Tematikus rendbe szedve ad válogatott, kommentált bibliográfiát: Sigurd Paul Scheichl: *Kommentierte Auswahlbibliographie zu Karl Kraus* (München, 1975). A munka kiegészítéseit folyamatosan közli az 1977-ben indult, évente négyszer megjelenő, Sigurd Paul Scheichl és Christian Wagenknecht által szerkesztett *Kraus-Hefte* c. folyóirat.

Karl Kraus írói hagyatéka a bécsi városi könyvtárban található (Karl-Kraus-Archiv der Wiener Stadtbibliothek). Számtalan szövegvariánst és gazdag levelezési anyagot tartalmaz, melynek feldolgozásához hosszú évek mikrofilológiai búvárkodására lesz szükség. Kraus-anyagok találhatók még a bécsi Nationalbibliothekben és más könyvtárakban, sok minden van magánkézben. Magánosoktól került elő egy kétkötetes levélgyűjtemény anyaga: Karl Kraus: *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin* (München, 1974, 2 kötet).

Karl Kraus néhány dráma kivételével minden írását közölte folyóiratában, a *Fackel*ben (1899–1936). Műveinek elsődleges lelőhelye tehát ez. Ma már két reprint kiadásban áll a kutatás rendelkezésére. A münchen: Kösel-Verlag utánnyomása 1968 és 1973 között jelent meg, a frankfurti Zweitausendeins kiadóé 1977-ben. Ez utóbbi – eléggé megbízhatatlan – névmutatóval is rendelkezik (Franz Ögg munkája). A *Fackel* eredetijéhez hasonlóan nehezen hozzáférhetőek a Kraus által kiadott kötetek. Ezek anyagát tartalmazza, sőt náluk lényegesen bővebb a szakirodalom által elfogadott és rendszeresen idézett 14 kötetes ún. *Werke* sorozat (München 1954–1970). Szerkesztője Heinrich Fischer. A legjobb Kraus-válogatás az 5 kötetes, Dietrich Simon szerkesztette *Ausgewählte Werke* (Berlin, 1971–1978).

Karl Kraus életéről, személyiségéről, pályájának alakulásáról részletesen informálnak az alábbi, átfogó igénnyel készült munkák: Paul Schick: *Karl Kraus.* Reinbek, 1965. (Rövid, igen megbízható.) – Caroline Kohn: *Karl Kraus.* Stuttgart, 1966. (Nagyon részletes, de nem mindig pontos.) – Hans Weigel: *Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht.* Wien–Frankfurt–Zürich, 1968. (Olvasmányos, nem tudományos igényű.) – Leopold Liegler: *Karl Kraus und sein Werk.* Wien, 1933. (Az első Kraus-monográfia.) – Werner Kraft: *Karl Kraus.* Salzburg, 1956. (Esszéisztikus, főleg a lírával foglalkozik kimerítően.)

Kraus munkásságának az irodalomtudomány számára legfontosabb területei az alábbiak: a) a szatíra, b) a szatíra témái, c) a szatirikus és a politikai események, d) a szatíra műfajai, e) a nyelv kérdése.

a) *A szatíra*

Karl Kraust a szakirodalom szinte egyöntetűen szatirikusnak tekinti. A részletek megítélésében azonban megmutatkozik az irodalomtudomány meglehetős bizonytalansága a szatíra kérdéseivel kapcsolatban. Irodalomelméleti jelentőségű is lehet tehát a Krausnál igen pregnánsan jelentkező etikai

indíttatás vizsgálata, hiszen ez a szatírának talán egyik legfontosabb alapeleme. A XX. századi szatírafejlődés alapvető tendenciája a Krausnál ugyancsak jól megfigyelhető összefonódás a sajtóval. A kutatás restanciáit mutatja, hogy erről még mindig Liegler *Karl Kraus und sein Werk* c. könyve ír a legrészletesebben.

Az erkölcsi kiindulás Krausnál nagyfokú valóságközelséget feltételez, és nem ritkán egyes személyek elleni direkt fellépésben csapódik le. Szükséges tehát, hogy elhatároljuk a polémiát és a szatírát. Ezt a Kraus-irodalom megteszi, rendre azt hangsúlyozva, hogy az író csak magához méltó ellenfelekkel vitatkozik, a többiek esetében a néven nevezés csupán a művészi ábrázolás eszköze. Ennél sokkal lényegesebbnek látszik az a tény, hogy Kraus szatírájában — ellentétben az egyedire irányuló polémiával — a társadalmilag tipikus jelenségeket ragadja meg.

Paul Schick vezette be azt a ma már elterjedt felfogást, hogy a krausi szatíra patetikus, büntető, így egyértelműen a Schiller alkotta dichotómia egyik pólusán helyezkedik el, szemben az engesztelő, mosolygó szatírával. A két irányzat összevetésének legjobb konkrét példája lehet a Karl Kraus és Karinthy Frigyes közti párhuzam. Azon kívül ugyanis, hogy a szatíra két végletes típusát testesítik meg, munkásságuk szinte minden tekintetben rokon. Ennek alapja az a kézenfekvő, de részleteiben még kifejtendő tény, hogy Kraus és Karinthy egy olyan szatirikus vonulat két központi alakja, amely a szétbomló monarchia látszatokban tobzódó világában gyökerezett. A rendszerint összehasonlíthatatlan unikumként tárgyalt Karl Kraus csakis ezen a módon kaphatja meg az őt valójában megillető irodalomtörténeti helyet.

A krausi szatírával kapcsolatban a következő tanulmányok fontosak: Helmut Arntzen: *Karl Kraus oder Satire aus Sprache.* In: Uő: *Literatur im Zeitalter der Information.* Frankfurt, 1971, 203–216. — Walter Benjamin: *Karl Kraus.* In: Uő: *Schriften,* II. Frankfurt, 1955, 159–195. — Christel Heidemann: *Satirische und polemische Formen in der Publizistik von Karl* Kraus. Berlin (West), 1958. — Kurt Krolop: *Dichtung und Satire bei Karl Kraus.* In: Karl Kraus: *Ausgewählte Werke.* Berlin, 1977, Band 3, 651–691. — Michael Naumann: *Der Abbau einer verkehrten Welt.* München, 1969. — Paul Schick: *Der Satiriker und die Zeit.* Études Germanistiques, 1957, 240–249. — Paul Schick: *Karl Kraus.* Reinbek, 1965. — Joachim Stephan: *Satire und Sprache.* München, 1964. — Szabó János: *Karl Kraus és Karinthy Frigyes.* Helikon, XXII (1976), 2–3, 246–254.

b) *A szatíra tárgya*

A krausi szatíra átfogja az egész korabeli bécsi valóságot, a *Fackel* írásaiban a század első három és fél évtizedének minden lényeges eseményére találunk utalást. Ezért lehetséges — bizonyos korlátok között — a krausi életmű történeti, kultúrtörténeti forrásként való felfogása, ahogy ezt pl. Field és W. M. Johnston teszi. Döntő azonban az, hogy a valóság eseményeire művészi eszközökkel, a szatíra lehetőségeinek felhasználásával reagál, s munkásságának tárgyát így a kor tipikus jelenségei képezik, nem pedig bizonyos egyedi dolgokra történő konkrét utalások.

A társadalmi, szociális kérdéseknek szentelt első évfolyamok után a *Fackel* cikkei főképp az erkölcs, a nemi erkölcs és a jogszolgáltatás kérdéseivel foglalkoznak. A legfontosabb ilyen jellegű írások összefoglalása a *Sittlichkeit und Kriminalität* kötet. A krausi szatíra ezután fokozatosan kultúrkritikaivá válik. Kraus a valóságot illető jogos és éleselméjű bírálatát azonban egy konzervatív gondolatrendszerre hivatkozva fejti ki, és apokaliptikus vízióvá bővíti. Rátapint ugyan a bírált jelenségek esszenciális magvára, hogy ti. ezek az adott kapitalista viszonyokban gyökereznek, de ezt nem ritkán tarthatatlan általánosítások közepette adja elő. Ilyen a Borries által meggyőző bírálatban részesített *Heine und die Folgen* c. esszé, melyben a korabeli zsurnalizmus minden hibáját Heine nyakába próbálja varrni.

A tízes évek elejétől Kraus szatírája főleg a sajtó bírálatához kapcsolódik: a szatirikus felfedezi, hogy itt a legvilágosabb a jelenség és a lényeg különválása, kritikájának alapja a valóság kimondása helyett alkalmazott frázistömeg. Amikor — elsősorban az *Untergang der Welt durch schwarze Magie* kötet írásaiban — nem csupán ok—okozati viszonyt mutat föl a politika, gazdaság és társadalom, valamint a sajtó között, hanem a bonyolult kölcsönhatásokat is igyekszik feltárni, a mai kapitalista tömegkommunikációs viszonyok kritikájának alapjait is megteremti.

A témával kapcsolatos tanulmányok: Theodor W. Adorno: *Sittlichkeit und Kriminalität.* In: Uő: *Noten zur Literatur,* III, Frankfurt/M., 1965, 57–82. — Helmut Arntzen: *Karl Kraus und die Presse.* München, 1975. — Mechtild Borries: *Ein Angriff auf Heinrich Heine.* Stuttgart—Berlin—Köln—

Mainz, 1971. — Frank Field: *The Last Days of Mankind.* London—Melbourne—Toronto, 1967. — Jens Malte Fischer: *Karl Kraus. Studien zum „Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus.* Kronberg, 1973. — William M. Johnston: *Österreichische Kultur- und Geistesgeschichte.* Wien, 1974. — Werner Kraft: *Das Ja des Neinsagers.* München, 1974. — Hugo Obergottsberger: *Der Weltuntergangsgedanke bei Karl Kraus.* Wien, 1957. — Dietrich Simon: *Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit.* In: Karl Kraus: *Ausgewählte Werke.* Berlin, 1977, Band 3, 693—784.

c) *A szatirikus és a politikai események*

Karl Krausnak sohasem állt szándékában a direkt politizálás, de éles etikai kiindulású bírálata a maximális becsületességű polgár fenntartásait fejezte ki, megalkuvást nem ismerve gyakran mért csapást az uralkodó rendre. Különösen nyíltan foglalt állást a humánum mindenfajta megsértése ellen az I. világháborúban. A háborús *Fackel*ek cikkeiből, amelyek javarészt már maguk is citátumok, idézi a legtipikusabbakat, és tömöríti egyetlen monumentális művé, a *Die letzten Tage der Menschheit* c. drámává, amelynek van magyar fordítása is: Karl Kraus: *Az emberiség végnapjai.* Budapest, 1977, fordította Tandori Dezső. A 800 oldalas, expresszionisztikus és misztériumjáték-szerű elemekkel átszőtt, színpadi előadásra alkalmatlan alkotás a krausi szatíra csúcsteljesítménye. Ellentétben az I. világháborúnak ugyancsak a Monarchia világát bemutató másik nagy tablójával, a *Švejk*kel, szinte teljesen a hátországra koncentrál, az embertelenség kiváltó okait igyekezvén bemutatni. A nyelvi tipizálás különösen fontos szerepet kap benne. A mű azonban egyszersmind megmutatja Kraus bírálatának korlátait is, melyekre Lukács György már 1923-ban felhívta a figyelmet, hogy ti. a Kraus által a darabban kínált ellenvilág illuzórikus, mert nem osztályalapú szemlélet eredménye.

Kraus főművét az alábbi szerzők tárgyalják: Georg Lukács: *Eine Kampfschrift gegen den Krieg der Bourgeoisie.* In: *Die Rote Fahne.* Hrsg.: Manfred Brauneck. München, 1973, 187—191. — Franz H. Mautner: *Karl Kraus. Die letzten Tage der Menschheit.* In: *Das deutsche Drama.* Hrsg.: Benno von Wiese. Band 2, Düsseldorf, 1964, 360—385. — Gerhard Melzer: *Der Nörgler und die Anderen.* Berlin (West), 1973. — Walter Muschg: *Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit.* In: Uő: *Von Trakl zu Brecht.* München, 1961, 174—197. — Tandori Dezső: *Kés élén — vagy a nyelv hegyén.* In: Karl Kraus: *Az emberiség végnapjai.* Budapest, 1977, 773—791.

Az Osztrák—Magyar Monarchia megszűnése után ideiglenesen a szociáldemokráciában keresett szövetségest Karl Kraus. A párt szervezésében — majd később önállóan is — több ízben tartott előadást munkásközönség előtt. A húszas évek végén, részben az osztrák szociáldemokraták valódi hibáit felismerve, eltávolodott tőlük. De tévesen ítélte meg a választható másik oldalt: Dollfuss hívévé vált. A német fasizmus uralomra jutása után Kraus nem tudott újra magához térni, továbbra is rendszeresen megjelentetett lapjában minden mással vitatkozott, csak az igazi nagy veszéllyel nem. A Kraus-kutatás fontos feladata volna a szociáldemokrácia és az író viszonyának helyes megítélése (a viszonyt eddig csak szociáldemokrata szemszögből vizsgálták), továbbá az, hogy ne csupán jóságos hallgatással övezze Kraus utolsó éveinek tévedéseit és kiúttalanságát, hanem az egyetlen helyes alternatívát meg nem lelő polgári író szükségszerű pályabefejezését lássa Karl Kraus öregkori állásfoglalásaiban.

Kraus és a politika viszonyáról szóló munkák: Wilhelm Alff: *Karl Kraus und die Zeitgeschichte (1927—1934).* In: Karl Kraus: *Die Dritte Walpurgisnacht.* München, 1967, 317—365. — Burgel Czeitschner: *Karl Kraus' Stellungnahmen zur Ersten Republik Österreich.* Salzburg, 1972. — Alfred Pfabigan: *Karl Kraus und der Sozialismus.* Wien, 1976. — Sigurd Paul Scheichl: *Karl Kraus und die Politik (1892—1919).* Innsbruck, 1971, 5 kötet. — Dietrich Simon: *Karl Kraus. Stimme gegen die Zeit.* In: Karl Kraus: *Ausgewählte Werke.* Berlin, 1977, Band 3, 693—784.

d) *A szatíra műfajai*

Közismert, hogy a szatíra ábrázolási mód, és a legkülönfélébb formákban jut kifejezésre. Karl Krausnál is ez a helyzet. Különösen jellegzetesek — és alighanem a szatíraelmélet szempontjából is figyelemre méltóak — sajtóeredetű műfajai. Először jelenik meg és a későbbiek során is gyökeres jelentőségű nála a glossza. Döntő szerepe van abban, hogy Kraus publicistából íróvá vált. Másrészt elsősorban ennek fennmaradása által őrződik meg Kraus munkásságában mindvégig a publicisztikai jelleg. A glossza a primér reagálások helye Kraus számára. Nagyobb kiterjedésű, a gondolatokat bővebben kifejtő társa a krausi esszé, mely talán a legjellemzőbb az íróra, ha kutatóinak figyelmét nem is vonta még magára. A gondolatokat röviden, frappánsan foglalja össze, élesen világítja meg az aforizma. Ennek

megnyugtató megragadása úgy válhat lehetővé, ha a Dietrich Simon *Literatur und Verantwortung* c. tanulmánya által kijelölt úton más krausi műfajokkal kölcsönhatásban vizsgáljuk az aforizmát, amely a német nyelvű irodalmakban sajátos módon igen ritka.

Rendszerint a krausi prózából, főképp a glosszákból keletkezik a vers. Werner Kraft *Karl Kraus* c. könyvében lírikusnak tekinti az írót, ami kétségkívül arányeltolódás. A valóságban ugyanis a vers Krausnál afféle kiegészítő funkciót tölt be, a szatirizált valósággal szembeállított „Ursprung" (eredet) fő kifejezője. Benne hagyományos, az újság által sem befolyásolt művészi formában érvényesül Karl Kraus hatalmas formai rendszerező hajlama.

Drámai kísérleteit kevés figyelemmel kíséri a szakirodalom, joggal. Viszont előadásai, melyek speciális bécsi hagyományt folytattak az írott és kimondott szó közvetlen összekapcsolásával, nagyobb érdeklődést érdemelnek, főképp azért, mert szervesen illeszkednek a korabeli színházi törekvések közé, akárcsak ma már jórészt túlhaladott Offenbach-adaptációi és nem különösebben sikeres Shakespeare-utánköltései.

A glosszáról és az aforizmáról szóló irodalom: Erich Heller: *Beim Aphorismus genommen.* In: Forum, 1956, 217–220. – Petra Kipphoff: *Der Aphorismus im Werk von Karl Kraus.* München, 1961. – Joachim Pötschke: *Die satirischen Glossen von Karl Kraus (1914–1918).* Leipzig, 1962. – Dietrich Simon: *Literatur und Verantwortung.* In: *Text + Kritik,* Sonderband Karl Kraus. Hrsg.: Heinz Ludwig Arnold. München, 1975, 88–107.

Kraus lírájával foglalkozik: Roger Bauer: *Von der Prosa zum Vers.* In: *Sprachthematik in der österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts.* Hrsg.: Institut für Österreichkunde. Wien, 1974, 83–99. – Andreas Disch: *Das gestaltete Wort.* Zürich, 1969. – Caroline Kohn: *Karl Kraus als Lyriker.* Paris, 1968. – Werner Kraft: *Karl Kraus.* Salzburg, 1956.

A színházzal kapcsolatban említendő: Elias Canetti: *Karl Kraus. Schule des Widerstandes.* In: Uő: *Das Gewissen der Worte.* München, 1975, 39–49. – Jens Malte Fischer: *Karl Kraus. Studien zum „Theater der Dichtung" und Kulturkonservatismus.* Kronberg, 1973. – Richard Flatter: *Karl Kraus als Nachdichter Shakespeares.* Wien, 1934. – Hans Weigel: *Karl Kraus oder Die Macht der Ohnmacht.* Wien–Frankfurt–Zürich, 1968.

e) *A nyelv*

Mindenkori környezetének nyelvi kifejezésmódja volt az, amiben Karl Kraus szatírája a leginkább képes volt megragadni kora ellentmondásait. Nagy felfedezése, hogy a kifejezés és a beszélő etikája között szoros összefüggés van, hogy a nyelvi viselkedés erkölcsi viselkedés is. Ennek a gondolatnak a rendkívüli mélységű kifejtése az egész krausi életmű, különösképpen a sajtókritika; elvontabb jellegű az 1921 utáni periódus termése, a *Die Sprache* c. kötetbe gyűjtött írások.

Karl Kraus nem nyelvtudós és nem nyelvfilozófus, hanem a valóságos nyelvhasználat minden nüanszára fogékonyan reagáló művész. Kitartó meggyőződéssel „szolgálta a nyelvet", de közben játszott is vele, idézeteivel az egész világot beépítette műveibe: egyetértően citálta kedvencei, Shakespeare, Goethe és mások, kritikusan a többiek nyelvhasználatát. A krausi idézés német nyelvterületen fogalommá vált, részletes elemzése furcsamód egyelőre mégis hiányzik.

Nem oldotta meg a kutatás – bár Krausszal kapcsolatban leggyakrabban a nyelvi kérdésről beszél – azt az egész életmű megítélése szempontjából is alapvető problémakört, hogyan alakul a nyelvi érdeklődés Kraus pályájának kezdetétől végéig. Különösen a Heringer által felvetett gondolatot kell továbbvinni, hogy a krausi nyelvi kritika elsősorban a „parole"-t érinti. A társadalmi valóság mind kilátástalanabbá válásával egyre inkább előtérbe kerül az addig csak hivatkozási alapul szolgáló „langue". Ez pedig mintegy beismerése a nyelvközpontúság csődjének, méghozzá nemcsak Karl Krausnál. A bécsi szatirikus ugyanis e vonatkozásban is tipikus képviselője volt korának: a rendkívüli nyelvi érdeklődés általánosan jellemző volt a századelő széthulló kapitalista viszonyai között alkotó írókra, sőt a kor egész szellemi életére, egyáltalán a nyelvi orientáltság az osztrák irodalom egyik alapvető specifikuma. E kérdéskör megragadása a Kraus-irodalom számára – a szatírával kapcsolatos kérdések tisztázása mellett – a legfontosabb feladat jelenleg.

Irodalom a nyelv kérdéséről: Peter Fässler: *Studien zur* Sprachlehre *von Karl Kraus.* Zürich, 1972. – Heinrich Fischer: *Nachwort.* In: Karl Kraus: *Die Sprache.* München, 1954, 441–445. – Erich Heller: *Karl Kraus und die Ethik der Sprache.* In: *Austriaca.* Hrsg.: Winfrid Kudszus–Hinrich C. Seeba. Tübingen, 1975, 298–314. – Hans-Jürgen Heringer: *Karl Kraus als Sprachkritiker.* In: Muttersprache,

1967, 256–262. – Allan Janik–Stephen Toulmin: *Wittgenstein's Vienna.* New York, 1973. – Leopold Liegler: *Karl Kraus und sein Werk.* Wien, 1933. – Josef Quack: *Bemerkungen zum Sprachverständnis von Karl Kraus.* Bonn, 1976. – Joachim Stephan: *Satire und Sprache.* München, 1964. – Christian Johannes Wagenknecht: *Das Wortspiel bei Karl Kraus.* Göttingen, 1965.

Szabó János

Pannóniai legendák

Fordította F. Kováts Piroska.

Bratislava–Budapest, 1978, Madách–Európa, 108 l.

A *Pannóniai legendák* a szláv írásbeliség megteremtőinek, Konstantin-Cirillnek és testvérének, Metódnak az élettörténetét mondják el.

A szláv írásbeliség megteremtésére és a legrégibb szláv irodalmi nyelv, az óbolgár írásbafoglalására vonatkozó egykorú (IX. sz. második fele) források száma nem nagy. IX. századi bizánci görög nyelvű források nem maradtak fenn a két testvér életéről és működéséről. A XIX. század közepéig Konstantin és Metód missziós tevékenységéről főleg Anastasius Bibliothecarius leveleiből, az ún. *Itáliai legendák*ból és a nem nagy számú pápai levelekből alkottak képet a kutatók. Amióta azonban A. V. Gorskij orosz tudós (1843-ban) megtalálta az ún. *Pannóniai legendák*at, jóval többet tudunk Konstantin és Metód életéről, működéséről. Bár e legendák sem nélkülözik e műfaj sajátosságait, ma már világos, hogy a szláv írásbeliség keletkezésére és az óbolgár (ószláv) nyelv írásbafoglalására vonatkozólag a *Pannóniai legendák* alapvető források.

A XX. században két kutató nevét kell megemlítenünk, akik különösen sokat tettek e mű forrásértékének, megbízhatóságának bizonyítására. F. Dvornik a legendának szinte minden sorát sokoldalú elemzésnek vetette alá. Munkája során arra a megállapításra jutott, hogy a két életrajz nem szokásos középkori legenda, hanem megbízható *történeti forrás.*

F. Grivec főleg a *Pannóniai legendák* adatainak felhasználásával írta meg Konstantin és Metód megbízható és elmélyült kutatásokon alapuló életrajzát.

A *Pannónia legendák* nemcsak a szlavisták számára jelentenek elsőrangú forrást. Sikerrel használják a középkorral foglalkozó szakemberek is: a bizantinológia, a művelődéstörténet, az egyetemes irodalomtörténet, a neveléstörténet, a vallástörténet művelői is érdekes és új adatokat találhatnak benne. Értéküket bizonyítja az is, hogy a nagyobb szláv nyelveken kívül lefordították latinra, németre, franciára, angolra. Legutóbb japán fordításról is értesültünk.

A *Pannóniai legendák* hasznos adatokat nyújtanak IX. századi történetünk tanulmányozásához is. A *Konstantin-legenda* VIII. fejezete elmondja, hogyan találkozott Konstantin a magyarokkal. A *Metód-legenda* XVI. fejezetében pedig Metódnak, aki akkor Morvaország érseke volt, a magyar „királlyal" való beszélgetéséről olvashatunk.

Bár voltak kétségek e közlések, különösen pedig a „magyar királlyal" való találkozás hitelességét illetően, Király Péter ide vonatkozó kutatásai után nem kételkedhetünk abban, hogy valóban megtörtént eseményről van szó.

A magyar történészek érdeklődése e két fejezet iránt magyarázza, hogy a legendák e részeit már lefordították magyarra. A teljes szöveg fordítása azonban még nem történt meg.

Mivel F. Kováts Piroska nem készített fordításához olyan bevezetőt, amely közölné a legfontosabb tudnivalókat, ezt itt pótoljuk. Tájékoztatjuk a magyar olvasót a *Pannóniai legendák* kutatásának eredményeiről.

A *Pannóniai legendák* tulajdonképpen két részből állnak: az első rész Konstantin-Cirill életének eseményeit adja elő, aprólékos részletességgel, az ismertetendő kötet 9-től 78-ig terjedő lapjain. Ebből megtudjuk, hogyan lett a Szalonikiben született, előkelő szülőktől származó Konstantin Filozófus a szláv írásbeliség magalapítója, aki 869. február 14-én bekövetkezett halála előtt, a nagyobb szerzetesi rendek felvétele után, a Cirill nevet kapta.

A második rész Metódnak, Konstantin bátyjának az életrajzát tartalmazza. Ez jóval rövidebb; a kiadvány 81-től 108-ig terjedő lapjain található. Metód morvaországi missziójáról és a szláv nyelvű liturgia terjesztésével kapcsolatos ténykedéséről olvashatunk benne.

Az életrajzi adatokon kívül van még e legendának egy fontos információs értéke: Konstantin nemcsak a szláv ábécé megalkotója és a legfontosabb liturgikus könyvek fordítója, hanem tehetséges költő, kiváló vitatkozó, nagyszerű szónok is volt. A már említett Anastasius Bibliothecarius egyik levelében azt írja, hogy Konstantinnak Szt. Kelemen pépa tiszteletére írt himnuszait zengték az itáliai görög iskolák. Sajnos, Konstantin eredeti irodalmi alkotásai csaknem mind megsemmisültek. Így aligha tudnánk fogalmat alkotni magunknak irodalmi tevékenységéről, filozófiai, vallási nézeteiről, ha nem ismernénk a *Pannóniai legendák*at. A Konstantin-életrajz X. fejezetéből megtudjuk, hogy némely művét testvére görögről óbolgárra fordította. A legendaíró kivonatolta Konstantin e műveit, hogy az életrajz hitelességét növelje. A Metód-életrajzban pedig közös művüknek kivonatait találhatjuk.

A *Pannóniai legendák* ily módon Konstantin és Metód irodalmi tevékenységére is vetnek némi fényt. Ez nagy segítség a két „szláv apostol" tevékenységével foglalkozó kutatóknak.

A legendák tanulmányozása két fontos kérdést vet fel: 1) Mikor keletkeztek? 2) Ki volt a szerzőjük?

A legújabb kutatások eredményeit figyelembe véve a következőket mondhatjuk: Az a tény, hogy a *Metód-legenda* legrégibb másolata a XII. századból való, kizárja késői eredetét. A *Konstantin-legendát* már Nestor, az orosz krónikaírás atyja is felhasználta a XI. században.

A legújabb kutatások szerint a *Konstantin-legenda* Konstantin halála után 869 és 882 között keletkezett, Metód érsekségének a területén: Pannóniában vagy Morvaországban. Ezért tulajdonképpen „Morva-pannóniai" legendának is lehetne nevezni. Szerzője jól ismerte Konstantint. Ezért e kiváló férfiú tanítványai között kell keresnünk a legendaírót. A Konstantin életére vonatkozó pontos információk arra engednek következtetni, hogy olyan valaki is részt vett a mű megírásában, aki jól ismerte Konstantin gyermek- és ifjúkorát. Ez a valaki Metód is lehetett. Indokolt annak feltételezése, hogy egyes adatok közlésével Metód is hozzájárult a *Konstantin-legenda* megírásához. Bolgár kutatók a filológiai elemzés során arra az eredményre jutottak, hogy az életrajz szerzője Kliment ohridi püspök, aki Konstantin legkiválóbb tanítványa volt.

A *Metód-legenda* Morvaország érsekének halála után készült, talán még Morvaországban, mielőtt a szláv apostolok tanítványait kiűzték volna onnan. Az életrajz írójának szintén Klimentet tartják.

Mindkét legenda igen népszerű volt. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az, hogy a *Konstantin-legenda* 58, a *Metód-legenda* pedig 13 különféle területen keletkezett másolatban maradt ránk. Úgy gondoljuk, hogy a legendákra és keletkezésük korára vonatkozó bevezető indokolt lett volna a magyar olvasó számára, akik a bennük leírtakról kevesebbet tud, mint a csehszlovákiai. Ezzel tulajdonképpen el is érkeztünk a fordítást illető kritikai megjegyzéseinkhez is. További észrevételeinket a következőkben foglalhatjuk össze:

F. Kováts Piroska nem az *eredeti,* egyházi szláv nyelvű *Pannóniai legendák*at fordította le, hanem a nemrég elhunyt kitűnő szlovák nyelvész, Ján Stanislav szlovák fordítását ültette át magyarra. Hasonlóképpen a jegyzeteket is J. Stanislav kiadását figyelembe véve készítette el. Ez a tény nemcsak előny, ami megkönnyítette F. Kováts Piroska munkáját, hanem bizonyos fogyatékosságok forrásává is vált. Elsősorban pontatlanságokra gondolunk itt. Illusztrációként néhány példát említünk meg:

A 77. lapon ezt olvassuk: „A fivére, Metód a pápához fordult, mondván . . .". Az eredeti szövegben ez a következő lenne: „Metód, a testvére pedig *megkérte* a pápát, mondván . . ." A különbség azért lényeges, mert Metód csak egyszerű szerzetes volt, aki csak kérhetett a pápától.

A 103. lapon a következőket olvashatjuk: „S miután sietve Konstantinápolyba érkezett." Forrásunkban ez a hely így hangzik: „Miután pedig tüstént odament." Az eredeti szöveg megváltoztatása nem indokolt.

Hasonlóképpen megváltoztatta a fordító a szöveget a Metód-életrajz magyar szempontból oly fontos fejezetében, ahol a fordítás 105. lapján ezt olvashatjuk: „. . . majd megcsókolva és *ajándékokkal* elhalmozva őt szeretettel elbocsájtotta, mondván: Emlékezz meg rólam tiszteletre méltó atyám *imáidban* mindenkor". Az eredeti szöveg a következőket sugallja: „. . . elbocsájtotta őt *nagy* ajándékokkal, megszeretve és megcsókolva, mondván neki: Emlékezz meg rólam tiszteletre méltó atyám *szent* imáidban mindenkor." Itt a fordítás pontatlansága két jelző elhagyásában nyilvánul meg.

A fordításnál kívánatos lett volna a magyar és szlovák nyelv sajátosságait is figyelembe venni. Nevezetesen azt, hogy a határozottság—nem határozottság kifejezésében a két nyelv között különbség van. Ezért a 88. lapon található szövegben helyes lett volna a magyar fordításban a határozatlan

névelőt használni: „megbízta *egy* szláv fejedelemség kormányzásával", nem pedig határozott névelővel, mert e szövegből nem derül ki semmi közelebbi a szláv fejedelemségről.

Az elmondottak indokolják azt a jogos kívánalmat, hogy a fordítás elkészülte után szükséges lett volna a szöveget az eredetivel egybevetni. Ez csak növelte volna a fordító munkájának értékét.

Hogy mennyire fokozná az eredeti egyházi szláv szöveg figyelembevétele a mű használhatóságát és forrásértékét, csak egy példával szeretnénk megvilágítani. A magyar „királlyal" való találkozás leírásában a 105. lapon ezt olvassuk: „Úgy társalogván vele, ahogyan *az ilyen férfiaknak* társalogniuk *illik.*" Az eredeti szöveg alapján a következő fordítás volna itt indokolt: „úgy társalogván vele, *ahogyan két ilyen férfinak* társalognia *illett.*" Itt a dualis figyelembevétele pontosabbá teszi a legenda mondanivalóját.

A jegyzetanyagba lehetett volna olyan megjegyzéseket is beiktatni, amelyek ugyan Ján Stanislav fordításában nem szerepelnek, de a magyar olvasó tájékoztatása céljából szükségesek. Így pl. több adatot kellett volna közölni Rastislav és Svätopluk esetében.

A jegyzetanyag nem mindig igazítja el az olvasót a mű pontosabb megértésében. A 32. lapon olvasható a következő: „Nem Szent Péter harmadik utóda, hanem *egy bizonyos* vértanú." Itt jobb lett volna a *bizonyos* jelzőt kihagyni és hozzáfűzni, hogy egy *másik,* szintén Kelemen nevű vértanúról van szó, akit összetévesztettek I. Kelemen pápával.

A *Pannóniai legendák* igen fontos történeti forrás, amelynek átültetésénél a lehető legnagyobb pontosságra kell törekedni, hiszen nem minden kutató tudja elolvasni az eredetit.

Szeretnénk hangsúlyozni, hogy a fent elmondott kritikai jellegű észrevételeink nem csökkentik annak a megállapításnak az értékét, hogy F. Kováts Piroska nagy szolgálatot tett a magyar olvasóknak, mikor a *Pannóniai legendák*at lendületes, gördülékeny, élvezetes és olvasmányos formában magyarra átültette.

Csak köszönet illeti meg a pozsonyi Madách és a budapesti Európa Könyvkiadót azért, hogy a kulturális együttműködés szép és követendő példájaként magyarul megjelentette az óbolgár irodalom egyik legnagyszerűbb alkotását.

A *Pannóniai legendák* kiadása sikeres vállakozásnak bizonyult, amit mi sem bizonyít jobban, mint az, hogy Magyarországon ezt az érdekes könyvet napok alatt elkapkodták.

Reméljük, hogy a könyv sikere arra fogja ösztönözni a kiadókat, hogy több hasonló művet jelentessenek meg a jövőben is.

H. Tóth Imre

Szentmihályi Szabó Péter: W. B. Yeats világa
Budapest, Európa Könyvkiadó, 1978, 268 l.
(Írók világa)

Szentmihályi Szabó Péternek az ír misztika és az ír—angol szimbolizmus nagy költőjéről írott könyvét örömmel üdvözölhetjük. Magyarországon eddig ok nélkül kevés figyelmet kapott Yeats; ez a rendkívül olvasmányos, a széles olvasóközönség számára írott könyv nem alapoz bővebb hazai Yeats-kritikára, hiszen néhány rövid tanulmányon kívül (Gergely Ágnes, Ungvári Tamás, Egri Péter tollából) nem írtak többet hazánkban költészetéről és drámairói művészetéről. Az itthoni kritika hiányát azonban kevéssé érezhetjük olvasásakor, Szentmihályi az angolszász kritika segítségével összegzi is a Yeatsről írottakat és hangsúlyozza a költő kétirányú — angol és ír — gyökerezését, megrajzolja a modern, önálló költői világot teremtő művész portréját.

A címlapon a költő egyik idősebb korban készült képe látható, úgy is mondhatnánk, az arisztokratikus Yeats. Az arisztokratikus vonások azonban csak egyik oldalát jelentik ennek a sokágú művészi világnak, hiszen — ahogyan a könyvből is kitűnik — mellette szorosan áll az egyszerűség, a folklór iránti vonzalom. Talán nagyon is célba talál, hogy a kirakatot néző szem ezt a portrét látja elsőként a költőről; Yeats a több mint ötvenéves írói pálya második felében alkotta legértékesebb műveit.

Szentmihályi Szabó Péter a költő világát négy fejezetben mutatja be *(A szív vágyának földje, Felelősségek, A torony és a csigalépcső, Az ember és a visszhang),* s ez a felosztás megfelel annak,

ahogyan az angolszász kritika korszakolja Yeats pályáját. *A szív vágyának földje* a többi fejezetnél lényegesen hosszabb, néha fölöslegesnek látszó apró adatokkal terhelve, ahogyan a szerző egy zárójeles megjegyzése is utal erre a 20–21. oldalon. Eleven képet kapunk ugyanakkor az ír reneszánsz kulturális törekvéseiről, a századvég és a századforduló okkultizmussal, misztikával, mágiával színezett világáról s a költő eklektikus érdeklődési körének kialakulásáról. A sokszínű írói világ tárgyalása olykor maga is kissé eklektikus, pl. az 58. oldalon egy bekezdésen belül olvashatunk arról, hogy Yeats megkérte Maud Gonne kezét, majd csatlakozott egy fekete mágiát űző társasághoz, továbbá a *Húsvét, 1916* című versre a könyv végén a refrénnek egy merőben más fordításával utal vissza anélkül, hogy ezt a különbséget említené („iszonyú szépség született" a „gyönyörű szörny született" után).

A könyvnek külön értéke a gazdag illusztrációs anyag. A Yeats szempontjából fontos személyek képe mellett láthatunk olyan helyszíneket, amelyeknek a versek szempontjából van szerepe. Sokatmondó utalást kapunk arra vonatkozóan, hogy Yeats költészete mennyire erősen táplálkozott Blake hagyományából. A T. S. Eliottal való párhuzamok azonban ellentmondanak egymásnak, valójában nagyon nehéz is lenne ezt a két költőt egymással összehasonlítani.

Szentmihályi Szabó Péter érdekesen és vonzóan ír Yeats világáról, költészete iránt képes a versolvasók körében érdeklődést kelteni. Ehhez azonban az is szükséges lenne, hogy jelenjenek meg végre Yeats versei a Lyra Mundi sorozatban.

Kurdi Mária

Anna-Leena Siikala: The Rite Technique of the Siberian Shaman

Helsinki, 1978, Suomalainen Tiedeakatemia — Academia Scientiarum Fennica, 385 l. (FF Communications Vol. XCIII[2] No. 220)

A finn folkloristák talán legeredményesebb kutatási területe (a finn folklór sajátszerű tanulmányozása mellett) a vallástudomány. Kaarle Krohn, Uno Harva, Martti Haavio, Lauri Honko vagy Juha Pentikäinen szinte jelentősebb eredményeket mutatnak fel a vallástudomány területén, mint a „vallástudománytalan" folklorisztikában. Kitűnően kiválasztott témák, széles körű anyagismeret, nemegyszer újdonságszámba menő módszerek, a folklorisztikai, filológiai kutatások összekapcsolása etnológiai, pszichológiai, legújabban szociológiai, sőt akár kommunikációelméleti módszerekkel is — mindez a világhírű skandináv vallástudományon belül is megkülönböztetett helyet ad finn folkloristák munkáinak. Legutóbb Olli Alho könyve az amerikai néger rabszolgák vallásáról, most meg a korábbi nevén (Anna-Leena Kuusi) frazeológiai kutatóként megismert folklorista jelen munkája azt is bizonyítja, hogy e hagyomány magas színvonala töretlen.

A sámánizmusról jó könyvet írni lehetetlen vagy ahhoz hasonló vállalkozás. Évtizedes munka során készült el e kötet, amely ha nem is terepmunkán, de gondos archívumkutatáson alapul, ennek során a szerző szovjet és magyar adattárakban rejlő, máshoz hozzá nem férhető anyagot is feldolgozott. Jó anyagismeret, vagy 500 tételes bibliográfia biztosítja a mű megbízhatóságát. Kevés a sajtóhibák, félrefordítások száma (ami a sokszorosan összetett anyagban elkerülhetetlen), jól tagolt és áttekinthető a könyv, amelyben összhangba kerül a konkrét téma és az elméleti általánosítás.

E sorok írója nem érzi szükségesnek, hogy itt a maga sámánizmus-felfogásával szembesítse e kötet nézeteit. Ez olvasható, nemcsak magyarul, hanem *Glaube und Inhalt. Drei Studien zur Volksüberlieferung* (Budapest, 1976) kötetemben (75–120, mintegy 400 tételes bibliográfiával), illetve az *Acta Ethnographica Academiae Scientiarum Hungaricae,* 26 (1977), 385–395. lapjain (további több száz tételes bibliográfiával). A szerző, sajnos, ezekre nem hivatkozhatott; pedig néhány konkrét esetben kiegészítés is olvasható itt az általa felhasznált adatokhoz vagy azok értelmezéséhez képest. Inkább csupán a könyv értékelését kísérli meg, rámutatni újszerű nézőpontjaira és az ilyen kutatások lehetőségeire.

A munka négy részből áll. *A. Shamanism as an Object for Research* a sámánizmus és kutatástörténetének vázlatát adja. Ma, amikor több száz lapos tudománytörténeti áttekintések állnak részletkérdésekről is rendelkezésünkre, illő lenne csakugyan megírni a sámánizmus kutatástörténetét. Siikala helyesen a szibériai témakörre korlátozódik, módszertanilag pedig a Honko által képviselt „role-tak-

ing" koncepciót fejti ki, ezt azonban pontosítja és alternatív szociológiai magyarázatként mutatja be, idézi, hogy különböző felfogásban is elképzelhető a szerepvállalás (role-taking) és a szerepjátszás (role-playing). E kettő társadalomtörténeti értelmezését azonban nem adja meg. Azt a pszichológiai—tudománytörténeti rendszerezést is, amelyet a szerző ad, magam mindenképpen jobban ökológiai (és az ilyesmit kedvelők számára pontosabb társadalomtörténeti) magyarázattal adnám, így is relevációszámba megy az a pontos pszichoszociológiai bemutatás, amelyet a szerző ad a második részben *B. The Theoretical Frame of Reference and Research Techniques* címmel. Amíg az első fejezetet végül is nem tartom teljes tudománytörténeti áttekintésnek, és néhány problémát (pl. a *sámán* név eredete, a szibériai elnevezések rendszerezése stb.) nem is lehet egy-két bekezdésben megoldani, ez a második rész (*B.*) a sámánizmus klasszikus feldolgozásainak szintjét éri el. A finn kutatóktól megszokott gondos forrásanalízis itt különösen szembetűnik.

A deskriptív harmadik rész *(C. Examination of Shamanizing Seances and Initiatory Visions)* adja a munka mintegy kétharmadát, a sámánok rítustechnikájának áttekintő elemzését. Ez az az új, összehasonlító szempont, amellyel a turkui vallástörténeti iskola Honko kezdeményezése után most részletesen bemutatja a maga avatási rítus + szociológiai szerepelmélet jellegű sámánizmusértelmezési elgondolását. A bemutatás itt is megbízható, hiteles, noha egy Szibéria-méretű áttekintésben nyilván vannak kiegészíthető részletek vagy másképpen is magyarázható adatok. A szerző 26 „acteme" és 8 „sequence" megkülönböztetésével (76) ad egy olyan keretet, amelynek segítségével leírja a különböző forrásokból rekonstruálható sámánrítusokat. Jukagir, csukcs, korják, nganaszan, nyenyec, szelkup, osztják, evenki, nanáj (gold), orocs, szagáj (abakáni vagy minuszinszki tatár), burját leírások követik egymást, néhol több változatban, egy-két esetben (pl. a mandzsuk között élő kínai sámán esetében) extrém változatokban is. A leírást forráskritikai és -értelmező megjegyzések követik, ily módon mintegy 20 esetben viszonylag részletes bemutatást kapunk. Ez a metodikus áttekintés önmagában is szolid erénye a munkának, kézikönyvszerűvé teszi, hiszen a korábbi leírások (Jochelson, Findeisen, Diószegi vagy mások) csak egy-egy változatot mutattak be, és éppen az egész rítus összefüggéseit ritkán kísérelték meg hangsúlyozni a kutatók. Amikor vagy másfél évtizeddel ezelőtt magam röviden foglalkozhattam e kérdéssel (magyarul publikálva: *A folklór esztétikájához*. Budapest, 1972, 70—72), ugyancsak 8 „sequence" megkülönböztetését javasoltam, sőt ezt a sámán feladat-elvégzési gyakorlatával hoztam kapcsolatba, azonban ott egy funkcióközpontú szövegtípus-rendszer és nem ilyen pontos rítus—technika—szövegegység beosztás bemutatása volt a célom. Most úgy látom, hogy vallástörténeti-ritológiai szempontból Siikala szövegelemzési rendszere sokkal jobb, ugyanakkor a szövegek közvetlen vizsgálata az akkori módszerrel is elvégezhető. Már akkor utalhattam arra, hogy „jelentős etnikai és lokális különbségek" figyelhetők meg, és „viszonylag rövid idő alatt (is) megváltozik a szertartás több eleme. Történeti források hiányában azonban az ilyen változásokról keveset tudhatunk." (I. m., 70.) Siikala gondos vizsgálata sem hoz annyi példát, hogy ez elvi megállapításnál többet tehessünk. Mindazáltal az ő érdeme az, hogy legelőször konkrét anyagon mutatta be a mások által is feltételezett összefüggéseket.

A negyedik fejezet *(D. Comparison and Conclusions)* elé éppen ezért nagy érdeklődéssel tekintünk: vajon mit von le mindebből a szerző? Amikor a sámán társadalmi típusait mutatja be, bizonyos fokig a korábbi kutatás által már megkezdett úton jár a szerző, négy fő típusa *(clan shaman — small group shaman — independent professional shaman — territorial professional shaman)* voltaképpen kompromisszum a korábban már megadott terminológia és magyarázatok között. A sámánavatás általánosító leírása is inkább lakonikus áttekinthetőségével tűnik ki, mint újszerűségével. Jellemző viszont, hogy éppen a két záró rövid fejezet (a normális és szupranormális világ közti kommunikáció a sámánszertartásban, illetve a sámán szerepei), együttvéve több mint 20 lap, előzményként csak a szerző saját monográfiájának anyagára támaszkodik. Siikala az aktémák bemutatásában „reciprok" kapcsolatot tételez fel a normális és szupranormális világ között. Itt inkább alternatív vagy éppen bináris viszonyról szívesebben beszélnék, ám belátható, miért utal a kölcsönösen egymást meghatározó jellegre. A szerepvállalásról szóló fejezet a legbriliánsabb része az egész könyvnek. Néhány megvilágító terminus („counter-role", „altered consciousness", „verbal construction of role") a közvetlen témakörön túlmenően is bizonyítja, hogy ez a pszichoszociológiai nyelvezet alkalmasabb a sámánizmus jelenségeinek a leírására, mint a korábban használatos egyszerűbb pszichológiai, néprajzi vagy szociológiai terminológia volt. Igazán etnikai, történeti, diffúziós vagy társadalomtörténeti összefüggéseket akarattal nem vizsgál a szerző. Ez más monográfia feladata volna, és nem is hiszem, hogy éppen Siikala

vállalkozik majd ennek megírására. Pedig a szerepvállalás és a sámántipológia igazában társadalomtörténeti és vallástörténeti jelenségként érthető meg. Ehhez ma még hiányoznak a lényeges előtanulmányok, legfeljebb etnogenetikainak álcázott muzeológus-leírások vagy vallásfenomenológiainak (esetleg marxista vallástörténetinek) feltüntetett íróasztali spekulációk ismertek. Jó, hogy ezek sorát nem szaporította feleslegesen a szerző. Így munkája megbízható kiindulópont, ahonnan sokfelé lehetne tovább haladni. Reméljük, sokan megteszik ezt.

Noha az adhortatio ad hominem nem mindig kívánatos, egyetlen apróságot mégis szívesen látnánk a szerzőnőtől. Írja meg valahol azt, miben látja a női és nem női sámánok és szeánszaik közti különbséget. Ő ugyanis az első nő, aki behatóan foglalkozott az anyaggal, ismeri azt. Véleményét kíváncsian várjuk.

Voigt Vilmos

SOMMAIRE

Études

István Borzsák: Contribution à la question du tacitisme 277
Gyula Király: Hamlet et Raskolnikov — la renaissance et le XIXe siècle 289
Péter Egri: Du naturalisme vers l'expressionisme: Strindberg, un tournant de l'histoire des drames 313
Lajos Szopori Nagy: Les traits caractéristiques des destins familiaux dans les romans de famille finnois 333
Miklós Fogarasi: Parallélismes dans la réforme de la langue en Hongrie et en Italie: phénomènes convergents et divergents 347

Communications

Sándor Scheiber: Récit rocambolesque identique chez Bornemisza et Dudith 353
György Gömöri: L'image de la Hongrie en Angleterre dans la première moitié du XVIIe siècle . 355
Nyina Király: La théorie de la prose de Norwid 365
Flóra Vincze: Le „bas peuple". Contributions aux vues sociales de Proust 371
Éva Aradi: Le rôle croissant du hindi comme langue véhiculaire de l'Inde 377

Revue

André Burger: Turold, poète de la fidelité *(Katalin Halász)* 380
Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum *(István Draskóczy)* 382
Domokos Sámuel: A román irodalom magyar bibliográfiája 1961—1970 *(Sándor Rot)* 384
Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego *(Károly Morvay)* 385
Hajdú Péter—Domokos Péter: Uráli nyelvrokonaink *(János Pusztay)* 387
Bitskey István: Hitviták tüzében *(László Havas)* 391
Les problèmes actuels des recherches sur Karl Kraus *(János Szabó)* 395
Pannóniai legendák *(Imre H. Tóth)* 399
Szentmihályi Szabó Péter: W. B. Yeats világa *(Mária Kurdi)* 401
Anna-Leena Siikala: The Rite Technique of the Siberian Shaman *(Vilmos Voigt)* 402

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Иштван Боржак: К вопросу о тацитизме 277
Дюла Кирай: Гамлет и Раскольников — Ренессанс и XIX век 289
Петер Эгри: От натурализма к экспрессионизму: стриндбергский поворот в истории драмы 313
Лайош Сопори Надь: Своеобразие семейных судеб в финском семейном романе 333
Миклош Фогараши: Венгерско-итальянские параллели в области обновления языка (сходства и различия) 347

Сообщения

Шандор Шейбер: Общий источник „страшной истории" у Борнемисы и Дудита 353
Дердь Гемери: Образ Венгрии и венгра в представлении англичан первой половины XVII века 355
Нина Кирай: Теория прозы Норвида 365
Флора Винце: „Низшие классы". К вопросу о взгляде Пруста на общество 371
Эва Аради: Возрастающее значение хинди как общего языка Индии 377

Обозрение

André Burger: Turold, poète de la fidelité *(Каталин Халас)* 380
Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum *(Иштван Драшкоци)* 382
Domokos Sámuel: A román irodalom magyar bibliográfiája 1961--1970 *(Шандор Рот)* 384
Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego *(Карой Морваи)* 385
Hajdú Péter—Domokos Péter: Uráli nyelvrokonaink *(Янош Пустаи)* 387
Bitskey István: Hitviták tüzében *(Ласло Хаваш)* 391
Современные проблемы исследования творчества Карла Крауса *(Янош Сабо)* 395
Pannóniai legendák *(Имре Х. Тот)* 399
Szentmihályi Szabó Péter: W. B. Yeats világa *(Мариа Курди)* 401
Anna-Leena Siikala: The Rite Technique of the Siberian Shaman *(Вильмош Фокт)* 402

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat nyomdába érkezett: 1980. V. 15. — Terjedelem: 11,55 (A/5) ív
80.8330 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

TARTALOM

Tanulmányok

Borzsák István: A tacitizmus kérdéséhez 277
Király Gyula: Hamlet és Raszkolnyikov — reneszánsz és XIX. század 289
Egri Péter: A naturalizmustól az expresszionizmus felé: a drámatörténet strindbergi fordulója 313
Szopori Nagy Lajos: A családsorsok sajátos vonásai a finn családregényekben 333
Fogarasi Miklós: Párhuzamok a magyar és az olasz nyelvújításban: egybevágó és nem egybevágó jelenségek 347

Közlemények

Scheiber Sándor: Közös rémtörténet Bornemiszánál és Dudithnál 353
Gömöri György: Az angolok magyarságképe a XVII. század első felében 355
Király Nyina: Norwid prózaelmélete 365
Vincze Flóra: Az „alsóbb néposztályok". Adalékok Proust társadalomszemléletéhez 371
Aradi Éva: A hindinek mint India összekötő nyelvének növekvő szerepe 377

Szemle

André Burger: Turold, poète de la fidelité *(Halász Katalin)* 380
Petrus Ransanus: Epithoma rerum Hungararum *(Draskóczy István)* 382
Domokos Sámuel: A román irodalom magyar bibliográfiája 1961—1970 *(Rot Sándor)* 384
Eseje i studia o poezji i publicystyce Endre Adyego *(Morvay Károly)* 385
Hajdú Péter—Domokos Péter: Uráli nyelvrokonaink *(Pusztay János)* 387
Bitskey István: Hitviták tüzében *(Havas László)* 391
A Karl Kraus-kutatás időszerű problémái *(Szabó János)* 395
Pannóniai legendák *(H. Tóth Imre)* 399
Szentmihályi Szabó Péter: W. B. Yeats világa *(Kurdi Mária)* 401
Anna-Leena Siikala: The Rite Technique of the Siberian Shaman *(Voigt Vilmos)* 402

Ára: 16,— Ft
Előfizetési ára egy évre: 64,— Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015–1785

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS
AZ IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
1980

XXVI. ÉVF. OKTÓBER–DECEMBER 4. SZÁM

FILOLÓGIAI KÖZLÖNY

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
MODERN FILOLÓGIAI BIZOTTSÁGA
ÉS AZ
IRODALOMTÖRTÉNETI TÁRSASÁG
VILÁGIRODALMI FOLYÓIRATA

E számunk munkatársai: Gianpiero Cavaglià egyetemi tanár (Torino); Egri Péter egyetemi tanár, az irodalomtudományok doktora; Fenyvesi István egyetemi adjunktus; Fried István könyvtáros, kandidátus; Gereben Ágnes egyetemi adjunktus; Gerő András tudományos segédmunkatárs; G. Lábos Olga tudományos munkatárs; H. Lukács Borbála tudományos főmunkatárs, kandidátus; José Ignacio López Soria egyetemi tanár (Lima), kandidátus; Martonyi Éva egyetemi adjunktus; Morvay Károly egyetemi adjunktus; Rot Sándor egyetemi tanár, a nyelvtudományok doktora; Scholz László egyetemi adjunktus; Solti István könyvtáros; Szabó Anna egyetemi adjunktus; Szabó Kálmán egyetemi docens, kandidátus; Voigt Vilmos egyetemi docens, kandidátus; Zöldhelyi Zsuzsa egyetemi docens, kandidátus.

SZERKESZTŐSÉG

1052 BUDAPEST, V., PESTI BARNABÁS UTCA 1.

A Filológiai Közlöny

évente 4 füzetben, kb. 32 nyomtatott íven jelenik meg.

Terjeszti a Magyar Posta

Előfizethető a hírlapkézbesítő postahivataloknál és a Posta Központi Hírlapirodánál (PKHI 1900 Budapest, V., József nádor tér 1.) közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a PKHI 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra. Előfizetés bejelenthető az Akadémiai Kiadónál (1363 Budapest, V., Alkotmány utca 21. Telefon: 111 010).
Példányonként beszerezhető az Akadémiai Könyvesboltban (1368 Budapest, V., Váci utca 22. Telefon: 185 881), a PKHI Hírlapboltjában (1055 Budapest, V., Bajcsy-Zsilinszky út 76. Telefon: 116 269) és minden nagyobb árusítóhelyen.

Előfizetési díj egy évre: 64,— Ft

1 szám ára: 16,— Ft

Indexszám: 25.287

Külföldön terjeszti a KULTÚRA Külkereskedelmi Vállalat, H—1389 Budapest, Pf. 149.

Az elbeszélésciklus műfaji jegyeinek szemantikájához

GEREBEN ÁGNES

„. . nem a személyek és a helyzetek azonossága az a kötőanyag, amely a műalkotást egységes egésszé ötvözi, s ezzel az élet tükrözésének illúzióját adja, hanem a szerzőnek tárgyáról alkotott sajátos és egységes erkölcsi felfogása."

Lev Tolsztoj[1]

0. Retorikák, poétikák, irodalomtörténetek hallgatólagosan elfogadott tételének számít, hogy a társadalmi kataklizmák „kihívására" történő szépirodalmi „válasz" műfajának időbeni sorrendisége, szinte kötöttsége van. A közvetlen reakció eszerint a vers, azt követi a kisepika, és legutoljára a nagyepikai alkotás.

Egy ilyen sorrendűség ésszerű volta már csupán esztétikai szempontokon kívüli érvek alapján is belátható, hiszen például az Októberi Forradalmat követően nem születhetett volna meg előbb Solohov *Csendes Don*ja, mint Pilnyak *Meztelen éve*; ez az utóbbi viszont aligha előzhette volna meg — mondjuk — Alekszandr Blok *Tizenketten* című poémáját. A jelen tanulmány célja mégsem az, hogy evidencia értékű érveket sorakoztasson fel e megfontolás mellett, hanem hogy egy másik, ezzel párhuzamos (de nem ellentétes) törvényszerűséget próbáljon jelezni: azt, hogy a kor „kihívásának" és az írói világlátásnak[2] a korrelációja bizonyos, a művészi üzenet szempontjából jelentéssel bíró műfaji konzekvenciákkal járhat.

1. Tetszőleges epikus vagy epikus jellegű mű szövegfolyamatának szegmentálása során az esetek túlnyomó többségében a kutatások egy részben irodalmon kívüli tényezőt, az *akció* fogalmát emelik be a szépirodalmi alkotás vizsgálatának e lehetséges legdöntőbb mozzanatába, s teszik, legalább implicite, az elemzés kiindulópontjává. Noha itt nyilvánvalóan érezteti a hatását az ebben az értelemben tett goethei megállapítások hosszú sora is, mégsem csupán a novella műfajának eredete, kialakulása, történeti fejlődése miatt van ez így. Az utóbbi negyedszázadban különösen nagy lendülettel, különböző tudományágak apparátusának és szemléletének igénybe vételével más-más irányból megindult, de egyként egzaktságra törekvő irodalomkutatási irányzatok gyakrabban hivatkoznak a századunk első harmadában megkezdett, többnyire ilyen szemléletű vizsgálódásokra. Elsősorban talán Propp munkásságára, aki 1928-ban megjelent híres munkájában az általa funkcióknak nevezett cselekedetek sorából építette fel a mese morfológiáját,[3] szembeszállva többek között Veszelovszkijjal is, aki a mese szüzséjét — az akciót is magában foglaló —

[1] Lev Tolsztoj szavai az orosz Maupassant-kiadás előszavában. Idézi VIKTOR SKLOVSZKIJ: *A szépprózа.* Budapest, 1963, Gondolat, 141.

[2] Az írói világlátás terminust itt a Lucien Goldmanntól bevezetett fogalomként használom, vagyis a valóságszemléletnek a kor kollektív tudatához tartozó jegyei összességének jelölésére, amelynek „mértékegysége" a koherencia. Vö. LUCIEN GOLDMANN: *A rejtőzködő isten.* Budapest, 1977, Gondolat, 35—40.

[3] V. J. PROPP: *A mese morfológiája.* Budapest, 1975, Gondolat, 25—40.

motívumok sorának tekinti.[4] Ma viszont, a megszüntetve megőrző irányzatok váltakozásának sodrában részben éppen ezt a vonalat vette fel a kutatás; Claude Bremond például egy másik (a választottal ellentétes) cselekvésválasztás kizárásának a veszélyét, a bináris oppozíciókban való gondolkodás tartalmi korlátait látja meg Propp rendszerében, és azzal szemben Veszelovszkij elképzelésének több rétegű alapegységei, a motívumok mellett foglal állást.[5]

A tanulmányok többsége azonban mind a magyar, mind a külföldi modern szakirodalomban a tágabb értelemben vett proppi vonalon[6] indul el; jónéhány kitűnő példát szolgáltatnak erre a szemiotikai—etnoszemiotikai tanulmányok, a szövegnyelvészeti indíttatású szegmentálási javaslatok vagy éppen az olyan — akár a tudomány területén alkalmazott szinekdochének is nevezhető — eljárás, amely irodalomelméleti kategóriák extrapolálásával az életet kísérli meg mérhetővé tenni.[7]

Az akciónak az irodalmi mű vizsgálatában betöltött ilyen alapvető szerepével kapcsolatban számos tényező megfontolásra késztet. Az első mindjárt a fogalom irodalmon kívüli volta, amely idegen testként, mintegy az anyag vizsgálatába beavatkozó műszerként zavarja meg az elemzést. Különösen zavaró, sőt félrevezető lehet egy akcióközpontú szegmentálás — végső soron elemzés — a modalitás, a történés, az állapot vagy éppen a nem cselekvés mint felszíni szerkezet interpretálása során.

2. Ez utóbbinak, a nem cselekvés[7a] szövegszervező szerepének példája a jelen tanulmányban csupán a fentiek alátámasztása céljából elemzett mű, Iszaak Babel *Lovashadserege*. Egyfelől maga a nem cselekvés, másfelől a világ statikus, nem cselekvésekben történő szemlélete nem ezzel az elbeszéléscíklussal vette kezdetét az életműben. Episztoláris hagyatéka, a hatvanas években vele kapcsolatban hihetetlen bőségben áradó memoársor egyetlen végeláthatatlan bizonyítékláncolata annak, hogy Babel írói eszmélésének kezdetétől küzdött az egyedüli műfaj ellen, amelyben és amellyel ki tudta fejezni magát. Az írói személyiségnek irodalmi műfajhoz/műfajokhoz való kötöttségének kérdése természetesen túlmegy e tanulmány keretein. Annyit azonban érdemes megjegyezni, hogy Babel még a tulajdon nemzeti irodalmában is közvetlen elődöt tudhatott a magáénak: Anton Csehovot, aki negyedszázados alkotói pályája során mindvégig hiába hitte és remélte, hogy

[4] А. Н. ВЕСЕЛОВСКИЙ: *Поэтика сюжетов*. Санктпетербург, 1913. Tévedés lenne azt hinni, hogy Veszelovszkij nem ismeri el a szüzsé szerepét, de összetettebb egységnek tartja. Vö. *i. m.*, 475—476.

[5] CLAUDE BREMOND: *Logique du récit*. Paris, 1973, Seuil, 25—40.

[6] A „tágabb értelemben vett proppi vonal" megjelölést egészen röviden itt talán az „Alles ist ein Märchen" — Minden: mese — novalisi mondatával lehetne jellemezni. Ennek a hagyománynak egy átfogó igényű, azt a generatív grammatika szemléletével összekapcsoló továbbfejlesztését kísérelte meg nemrégiben pl. D. E. Rumelhart a szerkezetet alakító generáló szabályok és az értelmezést irányító szemantikai szabályok felállításával. Ismerteti PLÉH CSABA: *A pszicholingvisztika horizontja*. Budapest, 1980, Akadémiai, 128—130. Az akcióközpontú szemlélettel szemben foglal állást az epikáról szólván G. W. F. HEGEL: *Esztétika*. Budapest, 1974, Gondolat, 365.

[7] TZVETAN TODOROV: *Grammaire du Décameron*. The Hague—Paris, 1969, Mouton, 10—11. Todorov az elbeszélést (narration) olyan jelenségként kezeli, amellyel nem csupán az irodalomban találkozunk: az álomtól a filmen keresztül a mítoszig az élet számos területét át- meg átszövi.

[7a] Vagy amikor a cselekvés egységét az Én egysége helyettesíti. Vö. PETER SZONDI: *A modern dráma elmélete 1880—1950*. Budapest, 1979, Gondolat, 37.

prózai műveiben sikerül majd szétfeszítenie a kisepika már meghódított és részben – de csak részben! – ezért szűknek érzett kereteit.[8]

2.1. Ha Iszaak Babel prózaírói oeuvre-jét folyamatában és nem diszkrét egységek szerint tekintjük, akkor nyomban szembetűnik, hogy 1913-ban megjelent első elbeszélésétől mekkora beszűkülés zajlott le a művészetének csúcsát jelentő, Babelnek a világirodalomban elfoglalt helyét biztosító *Lovashadseregig* és az *Ogyesszai elbeszélésekig*, vagyis lényegében a pálya első tíz évében. A fiatal Babel művei tematikájuk, műfajuk, stílusuk tekintetében jóval sokoldalúbb, sokágúbb írót mutatnak, mint azt akár a *Lovashadsereg,* akár az *Ogyesszai elbeszélések,* különösen pedig az „önéletrajzi"elbeszélések alapján joggal feltételezhettük volna. A kezdetben még rendkívül amorf, bizonytalan írói magatartás és vele a legtöbb alkotóelemében szinte gyámoltalanul tétova formanyelv, amely az első próbálkozásoktól kezdve lényeges kitérők nélkül, töretlenül halad a világirodalomban senkihez nem hasonlíthatóan egyéni stílus és a benne kifejeződő világlátás felé, egyenes arányban és kölcsönös feltételezettségi viszonyban áll a fentebb – talán nem egészen szerencsés kifejezéssel – beszűkülésnek nevezett folyamattal. Mindenesetre tény, hogy Babel ott éri el művészete csúcsát, ahol a legszűkebb, a legkisebb választási lehetőségeket hagyja a maga számára. Tény az is, hogy a művészetében 1928-tól kezdve tapasztalható, 1930-tól pedig visszafordíthatatlanná váló hanyatlás egyik fontos és állandó kísérő jegye, sőt szimptómája a fabula univerzumának és a műfaji megoldások sokféleségének újbóli kiterjesztése.[9] Kétségtelen, hogy a pálya lefelé ívelésének vannak irodalmon kívüli okai is. Egészében azonban a jelenség amellett tanúskodik, hogy egy adott író műfajválasztása, a műalkotás műfaji meghatározottsága nem csupán az eseményre való válasz időpontja és az esemény végbemenésének időpontja közötti különbség függvénye, hanem öntörvényű alkotói fejlődés eredménye is lehet.[10]

2.2. A fejlődés immanens törvényeinek legfontosabbika pedig Babel esetében műveinek ciklusokba való rendeződése. Sőt, részben tudatos rendezésről van szó. Már akkor is megbizonyosodhatunk erről, ha Babel munkásságának első évét, az 1915-ös esztendőt tekintjük végig; ezt megelőzően mindössze egyetlen, az író életében később soha újra nem publikált, általa nem is említett műről tudunk, a már idézett, 1913-ban írt elbeszélésről. 1915 lényegében megfeszített munkájából összesen három elbeszélés ismeretes. Mindhárom egy-egy ciklus része, a kifejezett írói szándék szerint is. *A kulcslyukon* című írás al-

[8] Csehov és Babel dramaturgiája érdemben nem hasonlítható össze egymással, hacsak a csupa negatív értéket vagy nem értéket hordozó színpadi szereplők közös vágyakozását egy színpadon és cselekményen kívüli, meg sem jelenő pozitív elvont érték iránt nem tekintjük annak (vö. Csehov 1902 nyarán elgondolt, megvalósítatlanul maradt drámáját a hősről, aki meg sem jelenik a színpadon vagy a *Három nővér* Moszkva-motívumát, illetve Babel *Marija* című darabját, amelynek címszereplője ugyancsak hiányával, hiányában van jelen a színen). Ez a hasonlóság, bár lényeges, akár véletlen is lehet. Az azonban, hogy a novella mestere idővel a színpad felé fordul, már aligha az.

[9] Sok esetben vitatható, de Babel pályáját tekintve néhány vonatkozásban érvényes R. Escarpit kísérlete az írói életutak ívének feltérképezésére félig-meddig statisztikai módszerek segítségével. Vö. R. ESCARPIT: *Irodalomszociológia. A könyv forradalma.* Budapest, 1973, Gondolat.

[10] Babel életművéről szólván mindig indokolt az óvatos fogalmazás: ha hasonló egymásutániságban is, de mindmáig újabb művei kerülnek elő; ebből a korszakból magam is találtam egyet, a *Júlia és a hazafi* címűt; publikálása folyamatban van. A megfeszített munkáról l. az *Önéletrajz,* ill. *A kezdet* című műveket in: ISZAAK BABEL: *Művei.* Elbeszélések és színművek. Budapest, 1964, Magyar Helikon.

címe: *A rézkarcok című könyvből;* a *Sábosz-Náchámu, a Vigasztalás Szombatja*[11] ezt az alcímet viseli: *Egy elbeszélés a Hersele-ciklusból.* A harmadik elbeszélés nem jelent meg az író életében, nincs is egy nagyobb ciklusra utaló alcíme, csupán egy római szám keltheti fel a figyelmet: *Gyermekkor. II. A nagymamánál.*[12] Ez a szám mégis érdekesebb, mint a később meg nem valósult ciklusokat jelző másik két alcím: Iszaak Babel Gorkijjal való barátságának a kezdetét jelzi. Azt az időszakot, amikor a két évtizedig mindkét részről töretlen és magas hőfokon maradó kapcsolat kialakult,[13] és amikor Gorkij tudatosan önéletrajzi művek írására biztatta a tanácsért és segítségért hozzá forduló fiatalokat.[14] Ez a tanács különösen sokat kellett hogy jelentsen elhangzásának időpontjában, hiszen 1913–1914 folyamán jelent meg folytatásokban Gorkij önéletrajzi trilógiájának első kötete, amelynek címére Babel írása direkt módon utal (és amelynek címe: *Gyermekkorom,* maga is utalás, mégpedig a Tolsztojt útnak indító, hasonlóan önéletrajzi trilógia hasonló című első részére).[15]

A szövevényes irodalomtörténeti vonatkozásokon túl is a pályakezdő 1915-ös év legfontosabb eredménye, hogy igazi önéletrajzi elemeket feldolgozó és ál-önéletrajzi elbeszélések ciklusát indította el. Itt azonban feltétlenül meg kell említeni, hogy a Babel művészetével foglalkozó tanulmányok minden alap nélkül, sőt a tények ellenére egyöntetűen elfogadják, hogy ezek az elbeszélések – az említettek mellett a legismertebbek *Az első honoráriumom,* a *Galambdúcom története, Az első szerelem* – valóban megtörtént eseményeket feldolgozó, ténylegesen önéletrajzi művek; így szem elől tévesztik ezeknek az elbeszéléseknek a ciklusra valló, értelmüket csak egymással összefüggésben elnyerő jegyeit; sőt részben még azt a tényt is, hogy az én-elbeszéléseknek ez a ciklusa *mint ciklus* méltán állítható a két „nagy" Babel-mű, a *Lovashadsereg* és az *Ogyesszai elbeszélések* mellé.[16]

[11] Magyarul Bollobás Enikő fordításában jelent meg, Nagyvilág, XVII (1972), 9, 1333–1336.

[12] Magyarul még nem jelent meg; az író megmaradt archívumából közölt kevés számú anyag sorában publikálta özvegye, A. Ny. Pirozskova in: *Литературное наследство,* т. 74, Москва, 1965, Наука.

[13] A Babel iránt nem túl nagy rokonszenvet tanúsító Sklovszkij memoárjától kezdve („a legközelebbi ember a Letopiszban Gorkij számára Babel volt. Őrá mosolygott.") a harmincas évek közepéig (Vlagyimir Kirson, Sinkó Ervin stb.) számtalan visszaemlékezés egybehangzóan tanúsítja ezt, a korszakra, a háttérre gondolva korántsem közömbös vagy magánjellegű tényt.

[14] Egy későbbi adat is utal erre. Sinkó Ervin szerint Babel, akivel Moszkvában sokáig együtt lakott, egyik beszélgetésük során említette neki, a Gorkijnak adott és általa visszautasított elbeszélésről szólván, hogy az önéletrajzi volt. SINKÓ ERVIN: *Egy regény regénye.* Novi Sad, 1960, Fórum, II. kötet, 28.

[15] Gorkij az önéletrajzi művek írására adott tanácsával ebben az időszakban távolról sem a maga művével való példaadást kívánta demonstrálni. Valószínűleg részben a „szégyenletes évtized" művészetben lecsapódó izmusainak csábító divatjától kívánta óvni az amúgy is könnyen az át nem élt érzések útvesztőjébe tévedő fiatal írókat, és felkelteni a különböző rétegekből származó, más-más sorsú művészek érdeklődését, hogy azok megfogalmazzák a fiatal értelmiségi sokféle lehetséges útját Oroszországban. Másrészt nem szabad szem elől téveszteni, hogy arról a korszakról van szó, amikor az első világháború e szakaszának közhangulatában Gorkij még nagyon egyedül állt szemben a nacionalista–soven áradat szinte minden társadalmi réteg képviselőinek többségét egyesítő sodrával.

[16] Az egyetlen, aki az önéletrajzi elbeszélések hitelességét megkérdőjelezte, az apja hagyatékát az Egyesült Államokban gondozó Natalie Babel volt, aki az ISAAK BABEL: *The Lonely Years 1925–1939* című kötet bevezetőjében vetette fel ezt a kérdést (New York, 1964, Farrar, Strauss and Company, XIV–XV). De ő is inkább csak kikéri magának az érintett elbeszéléseknek a családot sze-

Iszaak Babel alkotó életének tehát már ezt a legelső esztendejét is áthatja a műveit ciklusokba tömbösítő kompozíciós elv. Látásmódjának később is ez volt és mindvégig ez maradt a legjellegzetesebb eleme: egyetlen olyan írása sem maradt fenn, amely valami módon össze ne fonódna más Babel-művekkel, és ne nyerne ezáltal részben vagy egészében új jelentést.[17]

Az egyes művekből másokba átnyúló események, történések, állapotok, átutaló szimbólumok, élmények, utalások stb. a széttöredezettség és a szakaszosság érzését keltik a teljes ciklust egészében nézve. Az egyes elbeszélések külön-külön tekintve viszont – éppen a referenciális, illetve az esztétikai utalások „félbemaradottsága" miatt – az adott művön eluralkodó irracionalitás benyomását adják.[18] Mind a két esetben határozott mozgás a válasz az olvasó szemantikai univerzumában, kísérlet a hiányzó folytonosság, illetve – a második esetben – a racionalitás megteremtésére. Ez a folyamat dinamizálja az akciók hiányában, illetve a nem cselekvésben kifejezésre jutó statikus írói szemléletet.

2.3. Ugyanez a funkciója a Babel elbeszélésciklusaiban megtalálható keretnek is. Önkényesnek látszik az az elfogadott tétel, amely szerint a keret a cselekmény késleltetését segítő eszköz; még Boccaccio *Dekameron*jával kapcsolatban sincs igazán bizonyítva, amelyről szólván ez a megállapítás elhangzik.[19] Boccaccio művében ugyanis a keret az aranymetszés elvére épül (egy nap: tíz elbeszélés = tíz nap: száz elbeszélés), és ez a harmóniateremtő eszköz nyilvánvalóan domináns az esetleges késleltető szereppel, a novellák közti eseménytelenség kitöltésének tételezett szándékával szemben.

Babel műveiben a keret nem explicit. A legtöbbször az elbeszélés kettős indításában kimerül; ez a jelenség ugyancsak a kezdetektől, már az 1915-ben írt művektől megfigyelhető az írásaiban; a *Lovashadsereg*ben és az *Ogyesszai elbeszélések*ben pedig már az elbeszélések többsége kettős indítású.[20] Ez azonban már átvezet bennünket a nem akcióközpontú narrációra utaló tartalmi elemekhez.

3.1. Iszaak Babel egész életében összesen két témát írt meg; pontosabban írt, hiszen nincs adatunk arra nézve, hogy bármelyiket is befejezettnek tekintette volna. Az egyik téma a *háború:* forradalom, világháború, polgárháború, különböző erőszakos cseleke-

rinte sértő kitételeit, hitelt érdemlő hivatkozás nélkül. Ennél elgondolkodtatóbb Babel özvegye visszaemlékezéseinek a következő passzusa: „Megszegvén egyszer a megszokott szabályt, hogy Babellel nem beszélek az ő irodalmi dolgairól, Odesszában valahogy megkérdeztem, önéletrajziak-e az ő elbeszélései. – Nem – felelte. Kiderült, hogy még az olyan elbeszélések, mint az *Ébredés, A pincében*, amelyek a gyermekkor ábrázolásainak tűnnek, valójában nem önéletrajziak. Lehetséges, hogy néhány elemük igen, de nem az egész szüzsé." Gépirat, 78. A kérdést természetesen nem a családtagok véleménye, hanem a művek elemzése dönti el; ehhez értékes szempontokat nyújt Б. УСПЕНСКИЙ: *Поэтика композиции*. Москва, 1970; JEAN STAROBINSKY: *The Style of Autobiography*, in: *Literary Style*. A Symposium. London–New York, 1971, Seymour Chatman ed.

[17] Legtöbbször maga Babel is jelzi egy-egy alcímmel, amely rendszerint arra utal, hogy az adott mű milyen nagyobb sorozat része; máskor a címet megelőzi egy-egy összefoglaló utalás: *Jegyzetlapjaimból* (1916), *A becsület mezején* (1920) stb.

[18] Ezt az én-elbeszéléseknél lehet kitűnően megfigyelni, amelyeket a különböző nyelvű kiadások szerkesztői az esztétikum kárára, a kronológiai rend nyújtotta biztonság kedvéért, egymástól elválasztva közölnek. Vö. például ISAAK BABEL: *I racconti*. H. n., 1958, Einaudi–Mondatori.

[19] VIKTOR SKLOVSZKIJ: *I. m.*, 130–133.

[20] Ezzel kapcsolatban rendkívül tanulságos, amit Petrovszkij ír a Vorgeschichte szerepéről a kisepikában. Vö. M. A. ПЕТРОВСКИЙ: *Морфология новеллы*, in: *Ars Poetica*. Москва, 1927, 4. ч. I.

detek, fegyverrel vagy fegyver nélkül, védtelen vagy nem védekező, ritkábban ellenálló férfiak, illetve nők ellen. A másik téma a *szülőváros:* az én-elbeszéléseken kívül Babelnek valamennyi ogyesszai, illetve zsidó témát feldolgozó műve, köztük két színdarabja és forgatókönyveinek többsége is ide tartozik.[21] Ha az életmű egészét tekintjük, a fabuláknak ez a megoszlása egy más, részben alkotáslélektaninak minősíthető szempontból az erőszak elviselésének és az attól való menekülésnek a kategóriáira redukálható.[22] A végső soron koherens[23] írói beállítódásnak ez a kétfélesége igen szemléletesen végigvezethető a *Lovashadsereg* elbeszélésciklusán belül is mint a narráció előrehaladását szervező tényezők egyik legfontosabbika. A fontos számunkra azonban itt most az, hogy ennek az utóbbi ellentétpárnak egyike is, másika is *reaktív kategória.* A narratív szövegnek, legalábbis az adott esetben, az akció fogalmára építő megközelítése tehát ebből a szempontból sem indokolt, sőt, helytelen interpretációhoz vezető módszer lenne.[24]

3.1.1. A reaktív megjelölést érdemes pontosítani: Babel műveiben soha nem a világra mint egészre, hanem a világ egyes, rendszerint szekunder megnyilvánulásaira történő reakcióról van szó. Láthatjuk ezt korai alkotásainak szinte mindegyikéből; azokban még szinte naiv nyíltsággal hagyja leplezetlenül mindazt, amit a *Lovashadseregb*ől már csupán szívós elemző munkával lehet kideríteni: a megjelenített világ mindenkori adott terének, adott idejének, a műalkotás aktuális világának a kulissza jellegét.

> Este van. A teremben félhomály. Az asztalnál mozdulatlan figurák ülnek, a fáradtság, a kíváncsiság, a hiúság csokra.
> A széles ablakon túl puha hó hull. Nem messze innen, a Nyevszkijen, lüktet az élet.
> Távol, a Kárpátokban, folyik a vér.
> C'est la vie.
>
> (*Közkönyvtár,* 1917)

A világháború harmadik évében írta ezt Babel, és a tárcaszerű befejezés jól jellemzi, hogy mennyire idegenül, „üvegablakon át" szemléli kora és közvetlen világa tényleges eseményeit.

Az októberi forradalom eseményeit is, amelyekben pedig magánemberként részt vesz,[25] mint voltaképpen mindig, mindenben: a világháborúban, a forradalmi Pétervár életében, a polgárháborúban stb. Csak éppen a műveibe nem szüremlik be ez a világ; ember nála jobban aligha szenvedi meg, mint írót azonban érintetlenül hagyja. Eseményeket

[21] Ebből a felosztásból egyedül a Babel műveiben 1915-től jelenlevő prostituált-téma válik ki, de csak annyiban, hogy mindkét témakörbe beletartozik, méghozzá mindkettőben központi szerepe is van.

[22] Az egyetlen elbeszélés, amely kivételnek látszik ez alól, a *Lovashadseregb*eli *Az első libám.* Hogy mégsem képez kivételt, azt bizonyítsa itt röviden az utolsó mondata: „Álmokat láttam, álmomban nőket, és csak a gyilkosságtól bíborvörös szívem, csak a szívem mállott szét csikorogva." I. BABEL: *I. m.,* 39.

[23] Vö. a 2. sz. jegyzetben idézett művel.

[24] Szemléletes példája ennek B. АРХИПОВ: *Уроки* c. tanulmánya. Нева, 1958, № 6.

[25] Az októberi forradalmat követően Babel egy ideig fordítóként dolgozott a Csekában is. Az ország állami szerveiben végzett munkával kapcsolatban l. az *Önéletrajz, A kezdet, Az út,* a *Karl-Jankel* stb.

voltaképpen nem is érzékel, csak intézményeket: az anyák otthonát, a vakok intézetét, a csavargó fiatalkorúak számára létesített nevelőotthont.[26] És résztvevőket.

3.1.2. Voltaképpen az események résztvevőinek sora, portrék lineáris halmaza alkotja Iszaak Babel nem cselekvéses alkotói világának fundamentumát. Az első nagyobb ciklus, az 1916/1917 telén publikált *Jegyzetlapjaim* például a nagyváros szürke polgárainak panoptikumszerű megjelenítése: a csinovnyik, a prostituált, a kereskedő, a könyökvédős könyvtáros, írójelöltek és önjelöltek, szerkesztők bukkannak fel ezekben a rövid írásokban. Megjelenésükkor éppen csak felvillan egy-egy sokat sejtetően érdekes sors, hogy rögtön el is tűnjön, és átadja a helyét egy újabb emberi sors-talánynak, vagy egy újabb, megfejtésre és megírásra váró életpálya körvonalait jelezze.

Ugyanilyen mozaikszerűen egymáshoz illesztett portrésor adja az októberi forradalom után írt Babel-ciklus kompozícióját: lezüllött balett-táncos, korrupt tisztviselő, babonás anyóka, templomgondnok, pocakos kereskedő, nyugalmazott ezredes, gyári munkások és munkásasszonyok, vakok kavalkádja ez, előrevivő, előrehaladó cselekménytelen vezetés nélkül. A statikusságnak és cselekedetnélküliségnek az okai között, mint korábban, ezúttal is találunk explicit írói szándékmegjelölést:

> Puskát dobni a vállra, és egymásba lődözni néha talán nem is butaság, de ez még nem az egész forradalom. Az kell, hogy sok gyerek szülessen. És ez — biztosan tudom — igazi forradalom.
>
> (*Csecsemőotthon,* 1918)[27]

Ugyanez a statikus portrésor uralkodik Babelnek a *Lovashadsereg*et időben közvetlenül megelőző elbeszélésciklusában, *A becsület mezején* című négyrészes sorozatban. Az első világháború néhány, ismét nem eseményét, hanem állóképszerű mozzanatát kiragadó ciklusban a háború gépezetként van jelen, amelyet a résztvevők számára érthetetlen törvényszerűségek mozgatnak. E gépezet fogaskerekei között minden ember szükségszerűen deformálódik, pszichotikusan megváltozik, és alaktalan, személytelen részévé válik a nagy egésznek. Meginog a polgári életben elfogadott értékrend is. Különösen tragikus a sorsa a

[26] *Koraszülöttek, Vakok, Csecsemőotthon, Mozaik, Egy intézet, Evakuáltak.* Babelnek ezek az írásai az 1917 áprilisában egy martovista mensevik csoport és a hozzájuk csatlakozott szimpatizáns értelmiségiek által indított *Novaja Zsizny* című lapban jelentek meg, Gorkij, Lunacsarszkij, Bogdanov és mások írásaival együtt. A lapot 1918. július 6-án, az eszer lázadás lázadás napján egy sor lappal együtt betiltották. Az idézett Babel-műveket archívumok alapján adták ki, megjelenésének pontos dátumát ezért eddig nem sikerült megállapítani; a kiadók sem tudják: Michael di Capua az amerikai *You Must Know Everything* című, az „ismeretlen" Babel-művek legteljesebb kiadását tartalmazó amerikai kiadvány szerkesztője is csak annyit tudott közölni, hogy az említett írások 1918 tavaszán jelentek meg (1973. január 16-i levél). A publikáció pontos dátumának a filológiai hűség követelményein túl jelentősége lenne Babel eszmei-művészi fejlődéséről való ismereteink számára is.

[27] Itt csak utalni szeretnék rá, hogy ez a motívum nemcsak visszatér a *Lovashadsereg* elbeszéléseiben, de egyike annak a néhány gondolatnak, amely a ciklus elbeszéléseinek *sorrendiségét* meghatározza. Gedali, „a jó emberek mesebeli Internacionáléjának megalapítója" pedig a híressé vált mondatokkal mintha csak folytatná az idézett gondolatot: „Igen, kiáltom én a forradalomnak, igen, kiáltom én neki, de ő elbújik Gedali elől, és csupán a puskaropogást küldi feléje . . . [. . .] De Zsitomirban van még sok értelmes ember, és íme mi valamennyien tudós férfiak arcra borulunk és egy hangon kiáltjuk: Jaj nekünk, hol van a gyengéd forradalom? " I. BABEL: *I. m.,* 34.

háborúban a pozitívnak ismert emberi tulajdonságoknak; megváltozik a jó és a rossz fogalmának a tartalma. Ezért kell meghalni könyörtelenül, környezete sajnálkozása nélkül a kvékernek, aki a hadszíntéren „egy megsértett négylábú sorsáról való gondoskodást tekinti missziójának". (*Kvéker,* 1920)

A vázlatosan jelzett stációk végigjárásával immár véglegesen kialakult írói szemlélet portrék sorának írásában, egymás mellé illesztésében is kifejeződő statikussága a *Lovashadseregben* még csak teljesebbé válik. A részletes elemzést helyettesítse itt az a tény, hogy a ciklus harmincnégy elbeszélése közül tizenhat személynév, illetve személy megnevezése, tizennégy pedig topográfiai megnevezés, tárgymegjelölés (*A levél, A só, A novográdi templom* stb.), illetve két esetben időmegjelölés *(Este, Ütközet után).*

4. De ha egy mindegyre szűkülő és már eleve sem túlságosan bőséges tematikát újra és újra, egyre kisebb koncentrikus körökben körbenjáró író nem cselekedeteket, hanem állapotokat, és kisebb részben történéseket, illetve nem cselekvő embereket, hanem pillanatfelvételszerűen rögzített portrékat ábrázol, akkor mi adja művének azt a rendkívüli feszességet és feszültséget, mitől olyan hallatlanul dinamikus és elbeszélésekre tördeltségében is annyira egy tömbből faragott a *Lovashadsereg*?

Az eddig követett elemzési és fogalmi szinten, a fabula és részben a szüzsé szintjén aligha tudunk választ adni erre a kérdésre. Több segítséget nyújt, ha író és mű viszonyának a műben kifejeződő jegyei közül tekintünk át néhányat. Hogy ezt a viszonyt mennyire sokágú kölcsönös meghatározottságok sorozata alkotja, azt az irodalomtörténeti okadatoláson túl (a „milyen körülmények között írta? " kérdés tágabb értelemben történő megválaszolásán kívül) egyre gyakrabban vetik fel azok a kutatók is, akik korábban minden figyelmüket a mű író és/vagy olvasó figyelembe vételétől mentes immanens elemzésének szentelték. A műközpontú szemléletet változatlanul hagyva mind több olyan tanulmány születik, amely a mű struktúrájának részeként kezeli az író—mű—olvasó hármasság valamelyik láncszemét. Igaz, nem kisepikai alkotásokra épül, de van olyan kommunikációs modell is, amely ennek a hármasságnak az első két elemét újra osztja, mégpedig az író mint író; az író mint műve egy (vagy több) szereplőjében „benne lévő" személyiség; az író mint műve olvasója szempontjaira.[28] Ez a három, korántsem csupán elméletileg elhatárolható megközelítési mód külön-külön strukturáló elvként jelentkezik a *Lovashadseregben* is. Ezúttal mégsem ezeket, hanem egy esetlegesen bevezethető negyedik szempontot tekintsünk végig: az író viszonyát, viszonyának a műben végigkövethető változásait, alakulását tárgya iránt.

4.1. Ebből a szempontból elsőként talán az tűnik fel, hogy a *Lovashadseregnek* mind a harmincnégy elbeszélése egyes szám első személyben íródott. Sokszor megállapították már, hogy ennek az elbeszélési módnak önálló funkciója van vagy lehet. Esetenként az egyes szám első személyű narrációt az elbeszélés szerezte esztétikai élmény fő forrásaként jelölik meg. A legszemléletesebben annak a húszas években megjelent szovjet tanulmánynak a szerzője fogalmaz, aki úgy véli, hogy a kisepikai alkotások általában a műélvezet egységére és megszakítatlanságára épülnek. Arra ti., hogy a mű megragadja és egy feszített húrú íjhoz hasonlóan feszültté teszi a figyelmet; „de kell egy kéz, amely megfeszíti a húrt . . . Ez a kéz az elbeszélő. Tőle függ a húr feszítettségének a foka".[29] Ha

[28] JULIA KRISTEVA: *Le texte du roman,* The Hague—Paris, 1970, Mouton.

[29] M. A. ПЕТРОВСКИЙ: *Морфология новеллы,* in: *Ars Poetica.* Москва, 1927, ч. 1. 69—74.

ilyen határozottan ritkán fogalmaznak is a kutatók, az a szemlélet mindenképpen polgárjogot nyert, amely szerint az elbeszélő (a narrátor) egy újabb, az empátiát vagy a teljes azonosulást elősegítő lépcsőfokként illeszkedik be mű és olvasó, esetleg író és olvasó kapcsolatába.[30]

Igen ám, de Babel művében az elbeszélő(k) ≠ a narrátorral és a narrátor ≠ az íróval. A legkönnyebb az elbeszélő(k) és az író teljes különbözőségének a belátása. A *Lovashadseregben* a narráció alapja a *szkaz*[31], az íróval (és esetünkben a narrátorral) nem egyező egyes szám első személyű elbeszélő jelenléte a műben. Ennek az elbeszélési módnak az orosz irodalomban mindig nagy hagyományai voltak, de századunk húszas éveiben mind a szépirodalomban, mind az irodalomtudományban különösen előtérbe került.[32] A *Lovashadseregben* Babel kivétel nélkül a XX. században anakronisztikusan ható fizikai és szellemi nyomorban élő, többnyire írástudatlan kozák parasztokból lett vöröskatonák világát, személyiségét mutatja be a szkaz segítségével. Ezek az elbeszélések – *A levél, Pavlicsenko Matvej Rogyionics élete, A só, Az árulás* – az idegen, az elfogadhatatlannak látszó „ők-világ" (= az ésszel belátott, de érzelmileg el nem fogadott jövő), amellyel szemben – ezt a lotmani megállapítást a mű többszempontú elemzése alátámasztja, méghozzá szépirodalmi „szövegen" – valóban *a félelem* különféle érzései és azok megnyilvánulásai dominálnak.[33] Ugyanígy igazolható az idézett kultúrelméleti modell alapjául szolgáló dichotómiának a másik ága is: a *Lovashadsereg* „mi-világával" (a *Gedali,* a *Rabbi,* a *Temető Kozinyban* lapjain felelevenedő múlttal) akarva-akaratlanul is vállalt identitás érzését valóban *a szégyen* járja át újra és újra, fájdalmasan. Ez az oka annak, hogy ezekben az elbeszélésekben soha, egyetlen alkalommal sem szerepel a szkaz: a narrátor van jelen, méghozzá nem a többi elbeszélésben megszokott módon, szemlélőként, aki mintegy a háttérből figyeli a világtörténelmet formáló vagy csak néhány kisember életét gyökeresen kiforgató eseményeket, hanem az akciók (= a narrátor számára: események), történések alanyaként, szenvedő részeseként. Ebből már szinte magától adódik a következtetés, amelyet a mű részletes, itt helyhiány miatt nem részletezhető elemzése alá is támaszt: ezen a két ponton, az író–narrátor, illetve a narrátor–megjelenített világ relációknak a műben benne rejlő jegyei adhatják meg a választ az író és tárgya közötti viszony által felvetett kérdésekre.

[30] T. TODOROV: *Introduction à la littérature fantastique.* Paris, 1970, Seuil, 91.

[31] A 'szkaz' a műelemzésben lehetséges jelentőségéhez képest viszonylag kevéssé elterjedt terminus, olyannyira, hogy nincs elfogadott magyar megfelelője sem: 'regé'-től 'irodalmi mez'-ig többféleképpen találkozhatunk vele, ezért használom az eredeti kifejezést.

[32] Vigotszkij műveihez írt jegyzeteiben V. Ivanov ezt azzal magyarázza, hogy az adott időszakban az irodalom elmélete, legalábbis ezen a téren, együtt haladt a gyakorlattal; példaképp Zoscsenko mellett éppen Babel munkásságát hozza fel. LEV VIGOTSZKIJ: *Művészetpszichológia,* Budapest, 1968, Kossuth, 447. Rendkívül tanulságos egyébként, hogy Vigotszkij, aki a szkazt „az elbeszélő sajátos hangnemeként" definiálja, Puskin *Anyeginjét* említi mint olyan művet, ahol a költő egyszerre elbeszélő is, szerző is, szereplő is. (Uo. 189.) Ez a Kristeva modelljével lényeges pontokon összecsengő gondolat újabb alátámasztása annak a gondolatnak, hogy a művészettel szemben a tudományban az utódok elődeik vállán állnak: a modern elméletek a legnemesebb hagyományokban gyökereznek.

[33] Ю. ЛОТМАН: *О метаязыке типологических описаний культуры.* In: *Труды по знаковым системам.* IV. Tartu, 1969, 460–478.

seregben a nap ott ragyog fel, ahol a narrátor egy-egy pillanatra hiszi és reméli, hogy Bugyonnij vörös kozákjai befogadják őt;[48] s ezért érthető is, hogy az egész elbeszélésciklus „legvilágosabb" része a művészet nyomoron, háborún, értetlenségen való öntudatlan és megingathatatlan uralmának himnusza, a *Pan Apolek,* amelyben a címszereplő egész mesebeli alakját szüntelenül besugározza a nap fénye.

A hold a harmincnégy elbeszélésben valamennyi előfordulásakor a 'halál' szó helyén áll („A városban ott kószált a hajléktalan hold"; „A csend mindent megölt, csak a hold kószált ott az ablak alatt"; „Mezítelen holttest hevert a vasúti töltés alján, s a holdfény ott folydogált szétterpesztett lába között";[49] *Az özvegy* című elbeszélés főszereplőjének lassú haldoklása közepette „a hold vonakodva kúszott elő a fellegek mögül . . ."[50]); a halál-hold többször is összekapcsolódik egy koldusasszony megjelenésével is (az utóbbi idézet például így folytatódik: „A ködös hold úgy kószált az égen, mint valami koldusasszony."). Ugyanilyen, szinte behelyettesíthető jelképe a gyilkosságnak a *bíbor,*[51] a félelemnek pedig az *ezüst* szín.[52]

Ugyanilyen következetes szemantikai szempontból *az ismétlés* szerepe a *Lovashadseregben*, mint a szubjektum felől nézve „egy régebbi állapot helyreállítására történő kísérlet, a belső feszültség feloldódására irányuló törekvés".[53] Ezért kulcsfontosságú a ciklus egésze csúcspontján, a narrátor számára az azonosulás-élményt meghozó, katartikus találkozáskor a nála távolabbról érkezett és messzebbre jutott Ilja Braclavszkijjal („Emlékszel-e Zsitomirra, Vaszilij? . . . Emlékszel-e erre az éjszakára, Vaszilij? "[54]).

4.3.3. A kontrasztra épülő hiperbolikus ábrázolás az elfogadás—elutasítás vibrálásának van alárendelve a cikluson belüli elbeszélések egymás iránti viszonyát tekintve is. Olyannyira, hogy a lengyel hadjáratnak is csak háttér szerepe van az elbeszéléseknek több mint kétharmadában, huszonöt elbeszélésben. Harcot, illetve csata előtti állapotot mindössze három-három egysége jelenít meg a ciklusnak; kilenc elbeszélés — általában vesztes — csata után, tizenkilenc pedig attól teljesen függetlenül játszódik. Feltűnő az is, hogy a győztes forradalom leggyőzedelmesebb polgárháborús hadjáratát tárgyául választó alkotásban az elbeszélések háromnegyedében a múlt felidézése dominál; a jövőnek a már idézett, Braclavszkij pusztulását megjelenítő utolsó előtti elbeszélésen kívül csak a ciklus végére tizenöt évvel később ragasztott, kissé kincstári optimizmust sugalló *Argamak*ban jut hely.

Az író tárgya iránti viszonyának szempontja elvezet ahhoz a megállapításhoz, hogy a *Lovashadsereg* nem a polgárháborúról szól: fabula és szüzsé feszültségrendszerében a lengyel hadjárat csupán kronológiai „rendet" biztosító kerete egy ember vergődésének humánus célok és embertelen megvalósítási módszerek között, a forradalom elfogadásához vezető, magányos útján.

[48] „A falusi utca sárgán, gömbölydeden terült el előttünk, mint sütőtök, az elszunnyadó nap rózsaszín sugarakat fröccsentett az égre." ISZAAK BABEL: *I. m.,* 37.

[49] Uo. 12., 14.

[50] Uo. 111.

[51] L. a 22. jegyzetben idézett művet.

[52] ISZAAK BABEL: *I. m.,* 74. L. még a 42. jegyzetet.

[53] Fónagy Ivántól idézi ZSILKA TIBOR: *A stílus hírértéke.* Bratislava, 1973, 37.

[54] A teljes szöveget részletesen l. ISZAAK BABEL: *I. m.,* 133—135.

5. Babel Gorkij biztatására ment „az életbe", élményanyagot gyűjteni, a fiatal, új rend küzdelmét ábrázolni. Hogy végül a *Lovashadseregben* Gorkijnak mégsem ezt, hanem az életrajzi művek írására adott régebbi tanácsát valósította meg, azt a hadjárat alatt vezetett, nemrégiben megtalált naplója jól érzékelteti. Ezt a közel száz lapos, ceruzával teleírt füzetet Babel nem szánta publikálásra; az eseményekkel egy időben jegyezte fel élményeit a lengyel fronton töltött csaknem öt hónap két szakaszáról, a június 3. és július 5., valamint a július 12. és szeptember 15. közötti eseményekről.[55] A részben már publikált, helyenként a *Lovashadsereg* művészi megjelenítő erejével vetekedő sorok között, ha ritkán is, de időről időre feltűnik az azonosulás-élmény: „Jön a brigád, vörös zásziók, egyetlen erős, összehangolt test, magabiztos parancsnokok, fürtös harcosok tapasztalt, nyugodt szeme" (Belev, 1920. július 12.); „. . . várjuk a csapatok érkezését, törzsünk magaslaton áll, igazi bolsevik törzs . . ." (július 19.); „A hadosztályparancsnokkal utazom, törzsszázad, vágtatnak a lovak, erdők, tölgyek, ösvények, a hadosztályparancsnok piros furázskája, hatalmas alakja, kürtösök, új had, a hadosztályparancsnok és a század – egy test . . ." (július 16.)

A legtöbb bejegyzés azonban nem ilyen. „Szörnyű a levágott emberekkel elborított föld, az embertelen kegyetlenség, a hihetetlen sebek, a betört koponyák; fiatal, fehér testek fénylenek a napon" (augusztus 3.); „Elmúlt egy nap, láttam a halált, fehér utakat, erdőt, lovakat a fák között, a napfelkeltét és az alkonyt" (augusztus 1.); „Galíciaiak az utakon . . . mi van az arcukban, a jelentéktelenségnek micsoda titka" (július 26.). És mintha egyre csak önmagát biztatná a naplóban: „én mondom, jó lesz . . ." (július 12.); „én mondom, jó lesz, minden a jobb felé halad" (augusztus 11.); „Ma van a születésnapom. Huszonhat éves vagyok. Otthonra gondolok, a munkásra, repül az élet, nincsenek kéziratok . . . bánat, le fogom küzdeni" (július 27.).

Az idézeteket nagyon hosszan lehetne sorolni; nem is annyira a *Lovashadsereg* itt kifejtett értelmezésének alátámasztására, mint inkább annak igazolására, hogy az író–tárgy viszony kimutatható jegyei, a műben megtestesülő változásai beépülnek a műalkotás „morfológiájába"; és annak az alátámasztására is, hogy Babel műve – akár a forradalomhoz közelebb születik meg, akár távolabb tőle – nem lehetett volna más műfajú alkotás, mint elbeszélésciklus.

[55] A naplót Ilja Ehrenburg ismertette először, in: *Воспоминания современников о Бабеле.* Москва, 1972, Советский писатель, 50–64; Egyes részleteit közzétette И. А. СМИРИН: *Из планов и набросков к 'Конармии',* in: Литературное наследство, т. 74. Москва, 1965, Наука, 497–499.; А. Н. ПИРОЖКОВА–С. ПОВАРЦОВ: *Первая Конная в боях и походах.* Литературная газета, 1964, 45. A napló A. Ny. Pirozskovának, Babel özvegyének a tulajdonában van, akinek kutatásaim során tanúsított készségét és önzetlen segítségét ezúton köszönöm meg.

Az ifjú Balzac szépségeszménye

MARTONYI ÉVA

I.

Balzac *A szamárbőr* 1831-ben írott előszavában összehasonlítja a különböző művészetek ábrázolási lehetőségeit. Az évszám és a hely azért tűnik fontosnak, mert *A szamárbőr* az első olyan regénye Balzacnak, amellyel igazán sikert arat a közönség körében – bár a valamivel korábban keletkezett *A házasság fiziológiája* és a *Huhogók* is már némiképp ismertté tették nevét –, ez az a pillanat, amikortól már véglegesen regényírónak tekinti magát, műveivel akar gazdagságra, dicsőségre és hírnévre szert tenni. Ugyancsak ekkor kezdi rendszeresen látogatni a különböző arisztokrata szalonokat, beleveti magát a nagyvilági életbe, amelynek fenntartása éppen a további kérlelhetetlen munkára fogja sarkallni.

Az említett előszóban a következőket olvashatjuk:

> Az irodalom művészete, amelynek az a célja, hogy a gondolat által reprodukálja a természetet, az összes művészetek közül a legbonyolultabb. Lefesteni egy érzelmet, visszaadni a színt, a fényt, a félhomályt, az árnyalatokat, helyesen kiemelni egy körülhatárolt jelenetet, a tengert vagy valamilyen tájat, az embert vagy alkotásait, íme ennyiből áll az egész festészet. A szobrászatnak még ennél is kevesebb eszköze van, szinte csak egy kő és egy szín áll rendelkezésre, hogy kifejezze a természet gazdaságát, az érzelmet az emberi formákban . . .[1]

Balzac szerint tehát az irodalom azért a legbonyolultabb az összes művészetek közül, mert az irodalom rendelkezik a leggazdagabb eszköztárral az emberi érzelmek és a természet kifejezésére. Valójában az irodalomnak egyetlen eszköze van, a nyelv. Balzac itt végül is a valóságnak a nyelv által kifejezhető gazdagságára utal.

Ha ezt a megjegyzést nem csak úgy tekintjük, mint az írók által gyakran alkalmazott „műhelytitkok" elbeszélését, az írói ábrázolás nehézségeiét (a továbbiakban ugyanis arról beszél, milyen különleges képességekkel kell rendelkeznie az írónak ahhoz, hogy valóban méltó lehessen a költő névre), hanem mintegy összefüggéséből kiszakítva vizsgáljuk egy pillanatra a gondolatot, akkor az is kiderül, hogyan tekintett Balzac a festészetre és a szobrászatra.

A különböző művészeti ágak összehasonlítása a horatiusi „Ut pictura poesis erit" óta állandó témája nemcsak a különböző művészeteknek, hanem a különböző kritikáknak is. Itt most természetesen nem az egyes művészetek olyan értelmű összehasonlításáról van

[1] BALZAC: *La peau de chagrin. La comédie humaine,* Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Párizs, 1979, X. kötet, 51. (Az idézet saját fordításom.)

szó, melyik a felsőbb-, illetve alsóbbrendű, melyik ábrázolja hűebben a természetet vagy a valóságot, melyiknek eszközei alkalmasabbak a valóság megragadására vagy valamely elvont eszme kifejezésére, hiszen az ilyen jellegű viták általában meddőek maradnak. Érdekes ugyan megjegyezni, hogy Balzac e tekintetben határozottan állást foglalt, hiszen az irodalmat tekinti minden művészetek közül a legbonyolultabbnak és ezáltal felsőbbrendűnek. Nála ez mintegy nyilvánvaló, hiszen éppen azt fejtegeti az említett előszó további részében, hogy az irodalom mint művészet két részre különül el, a megfigyelésre és a kifejezésre, de e két képesség mellett a valódi író még egy harmadikkal is rendelkezik, nevezetesen valamiféle látnoki tehetséggel.

> Ez valamiféle látnoki képesség, amely lehetővé teszi számára, hogy kitalálja a valóságot az összes lehetséges helyzetekben; vagy még inkább valamiféle erő, amely átviszi oda, ahol lennie kell, vagy ahol lenni akar. Az analógia alapján feltalálja azt, ami valós, vagy látja a leírandó tárgyat, akár úgy, hogy a tárgy jön hozzá, akár úgy, hogy maga megy a tárgy felé.[2]

Különböző elemzések, valamint életrajzi adatok alapján szinte biztosra vehető, hogy Balzac itt ténylegesen valamiféle emberfeletti tulajdonságról beszél, valami olyan látnoki képességről, amely csak a kiválasztottaknak adatik meg, és amelynek meglétét vitatja vagy nem tartja szükségesnek a többi művész, a festő vagy a szobrász számára. Ez a homályos, misztikus, csak a kiválasztottakra jellemző ihletettség azonban nemcsak Balzac sajátja, hanem a kor egyik jellemzője.

A XVIII. század racionalizmusa után mintegy reakcióként jelenik meg és terjed el a franciáknál a Swedenborg-féle miszticizmus, amelyből az irodalomban is jól kivehetően alakul ki a fantasztikum, Nodier-től Balzacon és Mérimée-n át egészen Maupassant-ig. E vonatkozásban nem véletlen, hogy például Delacroix is arról beszél, hogy egy festménynek mintegy „titokzatos hidat" kell alkotnia a festő és a néző között.

Ekkor már a romantika is virágkorát éli, az érzelemben való hit túlsúlyba kerül az ésszel szemben, új eszme hatja át a klasszikus témákat még akkor is, ha — legalábbis eleinte — látszólag minden marad a régiben, és a kifejező eszközök szinte alig változnak. Majd csak Victor Hugo újítja meg először a dráma és a költészet nyelvét, bontja fel a klasszikus szabályokat.

Ugyanakkor kitágul a horizont is, új témaként jelenik meg a történelem és új eszményképként a keresztény középkor. „A *Roland-ének*et is a múlt század első felében fedezték fel újra; a romantika középkor iránti lelkesedésében, éppen úgy, mint annyi más középkori művészeti emléket, vagyis akkor, amikor egy gótikus katedrális: a párizsi Notre-Dame is regényfőszereplő lehetett, tehát akkor, amikor a végérvényesen hatalomra került francia polgárságnak a klasszicista századok folyamán már fokozatosan legyőzött feudalizmus korát is nemzetformáló szellemi eszközként kellett egységes történetszemléletébe olvasztania" — állapítja meg Süpek Ottó.[3] Az idegen irodalmak, elsősorban a német romantika és az angol irodalom behatolt a francia irodalom gondolatvilágába, és megjelenik az egzotikum mint új, kiaknázható lehetőség.

[2] *I. m.*, 52.
[3] SÜPEK OTTÓ: *Az ófrancia történeti ének.* Filológiai Közlöny, XXIV (1978), 2, 131—132.

Mindez az irodalom és a képzőművészetek kapcsolatában is tükröződik. Ez a kapcsolat szorosabbnak, direktebbnek tűnik, már azért is, mert a romantika korszakában a költők is szakértőkké válnak a festészet mesterségében, sőt maguk is megpróbálkoznak a különböző művészetekkel. Elég itt Victor Hugo romantikus tájképeire utalnunk. Szoros művészi, baráti kapcsolat alakul ki a költők, festők és szobrászok között. És bár az előbbi egyáltalán nem jellemző Balzacra — egyetlen rajzáról sem tudunk —, kétségtelen, hogy éppen 1829-től kezdve bejáratos az arisztokrata szalonokba és szoros személyes kapcsolatban áll a kor számos nagy művészével, köztük nem utolsósorban neves festőkkel.[4]

II.

Talán részben ennek a személyes kapcsolatnak, a szalonokban folytatott beszélgetéseknek hatására fordul Balzac érdeklődése a festészet felé. 1831-től kezdődően számos kisebb elbeszélést, cikket jelentet meg különböző folyóiratokban. Ezek között található *Az ismeretlen remekmű* és a *Sarrasine* is. Az előbbi képzőművészeti vonatkozásai nyilvánvalóak, az utóbbiéi sokkal sajátosabb formában jelennek meg.

Az ismeretlen remekmű cselekménye a XVII. században játszódik, amikor az idős mester, Frenhofer, panaszkodik barátjának Porbusnek és a fiatal Poussinnek, hogy képtelen megfelelő modellt találni. Poussin felajánlja fiatal és gyönyörű barátnőjét, de cserében azt kéri, mutassa meg neki a festő azt a vásznat, amelyen évek óta dolgozik nagy titokban és senkinek sem hajlandó megmutatni. Frenhofer belemegy az alkuba és lerántja a leplet a vászonról. A két festő legnagyobb megrökönyödésére a kép nem más, mint „ezernyi kusza vonal között egy csomó homályosan odakent szín, ami szinte falat emel a festékből".[5]

A két festő azt hiszi, az öreg művész gúnyt űz belőlük, hiszen ő maga meg van győződve arról, hogy remekművet hozott létre.

> Egy asszony előtt álltok, s a képet keresitek. Olyan mélység van ezen a vásznon, levegője annyira valóságos, hogy nem tudjátok megkülönböztetni a környező levegőtől. Hova lett a művészet? Elveszett, eltűnt![6]

Íme a tökéletes kép eszméje. Olyan, mintha valóság lenne. Valóság vagy más szóval a természet. Louis Hautecoeur hívja fel a figyelmet arra, hogy először is tisztázandó, mit értettek a természeten a klasszicista században és hogyan változott meg a fogalom a romantika korában: „A klasszikusok is, köztük elsőként David, a természet imitációját prédikálták, csakhogy ők választottak. A romantikusok nem hajlandók ily módon megcsonkítani a természetet. Náluk, akárcsak Rousseau-nál, a természet jó, szép és isteni. Az

[4] A számos életrajzi feldolgozás közül MADELAINE BERRY alapos és összefoglaló jellegű tanulmányára hivatkozunk: *Balzac,* Éditions universitaires, Párizs, 1972, 24—28.

[5] BALZAC: *Az ismeretlen remekmű.* Fordította Réz Ádám. Magyar Helikon, Budapest, 1977, 68.

[6] *I. m.* 67.

innen-onnan kiszakított valóságfoszlányok által megtestesülő szépségeszmény nem élő, nem természetes."[7]

Az ismeretlen remekmű öreg mestere jól láttatja ezt a változást:

> A művészetnek nem az a hivatása, hogy lemásolja a természetet, hanem, hogy kifejezze. Nem hitvány másoló vagy, hanem költő![8]

Mindez összefüggésben van a szépségeszmény megváltozásával. A görög–római művészeten nevelkedett klasszicista művészek számára a művészet célja a szépség kifejezése, amely önmagában létezik, az egyéntől és a kortól függetlenül, egyetemes és örök, következésképpen objektív. A romantikusok úgy vélik, hogy az irodalomnak és a művészetnek a művész sajátos és személyes érzéseit kell visszaadnia. Így válik a költészet, a dráma és a festészet vallomássá.

Pontosan ezt követeli Frenhofer barátjától, Porbustől, annak képét, az Egyiptomi Máriát szemlélve.

> Hogy sikerült-e? Igen is, meg nem is. A jóasszony elég ügyesen van megcsinálva, csak éppen nem él. Ti azt hiszitek, hogy elég, ha pontosan lerajzoltok egy arcot, és mindent a maga helyére raktok, az anatómia törvényei szerint . . . Tökéletlen az alkotásod Porbus. Lelkednek csak egy töredékét tudtad szeretett művedbe lehelni.[9]

Anélkül, hogy a szépről vallott nézetek összességéről itt akárcsak megkísérelnénk valamiféle összefoglalást adni, a továbbiakhoz szükségesnek látszik, hogy utaljunk Diderot néhány gondolatára, amelyek kétségkívül összefüggésben állnak Balzac esztétikai nézeteivel, és elevenen élnek a romantika korában is. Itt elsősorban Diderot-nak az *Enciklopédia* számára írt tanulmányáról van szó, továbbá a *Szalonok* című esszésorozatáról. Az előbbiben adja meg Diderot a szép definícióját, amely definíció leglényegesebb eleme a következő: „Szépnek nevezem – rajtam kívül állóan – mindazt, ami magában foglalja azt, ami tudatomban a viszonyok eszméjét ébreszti fel, és szépnek – magammal kapcsolatban – mindazt, ami ezt az eszmét kiváltja", vagy másutt: „Tehát a viszonyok észlelése képezi a szép alapját".[10]

A szépről szóló eszmefuttatás másik lényeges eleme a szép viszonylagosságának taglalása, amit Diderot az ítélet különbözőségének tizenkét forrásában jelöl meg. „Bármi legyen is a helyzet ítéleteink különbözőségének okait tekintve, ez még nem alap ahhoz, hogy a valódi képet, azt, ami a viszonyok észlelésében áll, mint ábrándot gondoljuk el, hiszen ezen elv alkalmazása a végletekig variálódhat és esetleges módosulásai értekezéseket és irodalmi háborúkat szülhetnek, az elv azonban nem kevésbé állandó marad."[11]

[7] LOUIS HAUTECOEUR: *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle,* Armand Colin, Párizs, 1942, 51. (Az idézet saját fordításom.)

[8] *Az ismeretlen remekmű,* 18.

[9] *I. m.* 16.

[10] DIDEROT: *Oeuvres esthétiques.* Szerkesztette Paul Vernière, Classiques Garnier, Párizs, 1968, 428. A szöveg az Enciklopédia II. kötetében szereplő „A szép" címszó kritikai kiadása. (Az idézet saját fordításom.)

[11] *I. m.* 435.

1830 körül, tehát amikor *Az ismeretlen remekmű* keletkezett, a festőket és szobrászokat igen élénken foglalkoztatta a művészet jövőjének kérdése. Az akadémikus iskola hagyománytiszteletével szembeszegül az új, romantikus iskola, amelynek képviselői gyakran és szívesen hivatkoztak Diderot esztétikai nézeteire, és ezek minden bizonnyal ismertek voltak Balzac előtt is, hiszen a viták éppen az *Artiste*[12] hasábjain folytak, amely folyóirat számára ekkortájt rendszeresen írt. A balzaci szépségeszmény megközelítésével egy nagyjából kortárs szöveget, Delacroix *Questions sur le beau* című írását választottuk ki és megkíséreljük ezt összevetni Balzac eszméivel, megkeresni az esetleges közös pontokat és eltéréseket. Delacroix mindenekelőtt kérdésfeltevéssel kezdi eszmefuttatását:

> A szépség érzete vajon az-e, ami Raffaello vagy Rembrandt valamely képe, Shakespeare vagy Corneille valamely jelenete láttán egyaránt elfog bennünket, amikor így kiáltunk fel: Ó mily szép!, vagy pedig bizonyos típusok csodálatára szorítkozik, amelyeken kívül nem ismerjük el a szépség meglétét? Azaz *Antinous, Vénusz,* a *Gladiátor,* vagyis általában a régiektől ránk maradt tiszta modellek megváltoztathatatlan szabályt testesítenek-e meg, olyan *kánont,* amelytől nem lehet eltérni, hacsak nem vállaljuk a szörnyűség ódiumát? Ezek a modellek szükségszerűen magukban foglalják-e a kecsesség, az élet, a rendszer eszméjét?[13]

Már maga a kérdésfeltevés is állásfoglalást jelent az ókori kánon feltétel nélküli elfogadásával szemben. De a gondolat azért is lényeges, mert Delacroix szerint az ókoriak nemcsak olyan műveket hagytak ránk, amelyek a rend, a szabályosság kizárólagos eszméjét testesítik meg. Egy faun vagy akár Szókratész mellszobra is lehet szép. Csak a modern iskolák tiltottak be mindent, ami eltér az antik szabályossági elvtől, és szerintük csak az a szép, ami bizonyos receptek szerint készül. Delacroix szerint viszont a szépséget nem lehet előírások alapján előállítani.

> A szépség kitartó inspiráció gyümölcse, ami az állhatatos munkálkodás eredménye; úgy születik fájdalmak és szenvedés árán, mint minden, ami az élethez tartozik; elbűvöli az embert, fájdalmában vigaszt nyújt számára, és aligha lehet valamilyen átmeneti eljárás vagy banális tradíció alkalmazása.[14]

Itt Holbeint, Rembrandot és azokat a német és olasz primitív festőket említi, akik bár az ókori művészetet egyáltalán nem vették figyelembe, mégis szép műveket alkottak. Ezeket a festőket naiv inspiráció hatja át, környezetükből és mély érzelmeikből merítik azt az ihletet, amit a tanultság nem utánozhat, műveikkel fellelkesítik önmaguk körül az egyszerű embereket és a kiművelt főket egyaránt, mivel a mindenki lelkében megtalálható

[12] E kérdéssel kapcsolatban utalunk PIERRE LAUBRIET tanulmányára: *Un catéchisme esthétique.* Le chef-d'oeuvre inconnu *de Balzac.* Didier, Párizs, 1970, továbbá *A szamárbőr* Pléiade-kiadásában (*La comédie humaine,* X. Párizs, 1979) található jegyzetekre (1401—1428) és René Guise bevezető tanulmányára (393—412).

[13] EUGÈNE DELACROIX: *Questions sur le beau,* Éd. François Billerey, Montbéliard, 1955, 9. (Az idézetek saját fordításaim.)

[14] *I. m.* 13.

érzelmeket fejezik ki; természetes módon találják meg azt az értékes ékszert, amit a haszontalan tudálékosság hasztalan követel a gyakorlatlanságtól és a receptektől.

Delacroix csodálja Rubens vásznait is, pedig azok sem felelnek meg ennek a bizonyos szépségeszménynek. Balzac képzeletbeli öreg festője, Frenhofer, egészen másképpen nyilatkozik a flamand festőről, amikor a „hitvány Rubens pirossal meghintett flamand hústömegeit, vörös hajzuhatagait és színorgiáit" emlegeti.[15]

Frenhofer eszményképe egészen másutt lelhető fel. Porbusnek és társainak felrója:

> Megragadjátok az élet látszatát, de nem fejezitek ki túláradó teljességét, azt a meghatározhatatlan valamit, ami talán a lélek, és borongva lebeg a felszínen; egyszóval az életnek azt a varázsát, amelyet Tiziano és Raffaello meglesett.[16]

Balzac egyébként is, más helyütt is gyakran úgy emlegeti Raffaello festészetét, mint az abszolút szépség és tökély megtestesítőjét. Ugyanez a lelkesedés tükröződik Delacroix írásában is, amikor összehasonlítja Raffaello és Veronese egy-egy képét és megállapítja, hogy a szép mindkét műben jelen van, de különböző értelemben. „... a szépség nem ismer fokozatokat; csak az a mód különbözik, ahogyan a szépérzetet felkeltik."[17]

Az élet visszaadásának igénye *Az ismeretlen remekmű* festőjénél azt jelenti, hogy a szellemet, a lelket kell megragadnia a művésznek, a dolgok és a lényegek jellegét, nem az élet járulékait, hanem magát az életet; be kell hatolni a forma mélységeibe, követni kell azt valamennyi rejtekébe és útvesztőjébe. Ez a meglehetősen filozofikus gondolat könnyen összefüggésbe hozható az egész balzaci életmű alapgondolatával, mindenekelőtt az *Emberi színjáték* megszerkesztésének alapötletével, és nem véletlen, hogy 1842-ben írott előszavában Balzac többször is azt a formulát használja, mi mindent kíván művében „lefesteni". Az élet ábrázolásának igénye magában foglalja azt is, hogy nemcsak a szabályos, a tökéletes lehet szép, hanem minden, ami az élethez tartozik.

Delacroix ezt úgy fogalmazza meg, hogy a faun vagy Silenus ráncait csak a modernek simították ki, és együtt tiltakozik Diderot-val, aki az apjáról készült portrét megtekintve kifogásolta, hogy a festő ünnepi öltözetben ábrázolta őt, holott Diderot úgy szerette volna látni, ahogyan hétköznapi alakjában mutatkozik meg.

A szépség nem egyenlő a tökéletességgel. Ezért nem tudnak a kritikusok mit kezdeni Michelangelo művészetével, akinek koncepciói bizarrok, formái nyugtalanok, és csak nagyon felületesen ábrázolja a természetet. Jobb híján azt mondják rá: fenséges, hogy ne kelljen a szép jelzőt alkalmazniuk.

Ez a gondolat vezeti el a megítélés viszonylagosságához. A kritikusi ítélet is változó:

> Akik ma a szabályosság és a tisztaság nevében ítélik el Beethovent vagy Michelangelót, más időkben, amikor más elvek fognak uralkodni, felmentenék és a fellegekbe vinnék e két művészt.[18]

[15] *Az ismeretlen remekmű*, 25.
[16] *I. m.*, 25.
[17] DELACROIX: *I. m.*, 18.
[18] *I. m.*, 25.

Delacroix szerint a festészetben pusztán a körvonalakra helyezik a hangsúlyt, és a hatást tökéletesen mellőzik. A hatás a balzaci alak által készített képzeletbeli festménynek is legfőbb alkotóelemévé lép elő.

A tökéletes hatás elérése érdekében a festők úgy alkalmazták eszközeiket, a szín és a rajz (forma) költészetét, ahogyan szellemüknek a legjobban megfelelt: „A szép mindig ott lelhető fel, ahová a művész helyezte"[19], azaz minden művészben azt kell csodálni, amiben a legtökéletesebbet alkotott. Ezért válik mintegy feleslegessé az antik művészet előírásainak utánzata vagy akár ismeretük is. Hiszen Rembrandt soha nem is járt Itáliában. Végül mintegy konklúzióként állapítja meg, hogy a legnagyobb festők, Raffaello, Tiziano, Michelangelo, Rubens és tanítványaik „. . . felismernék egymást a szépség kifejezésének képességéről, de úgy, hogy mindannyian különböző úton jutottak el annak kifejezéséhez".[20]

Frenhofer, *Az ismeretlen remekmű* főhőse a balzaci képzelet szülötte, a valóságban nem létezett. Feltehető, hogy benne nem is annyira a festőt, mint sokkal inkább a költőt kell látnunk, azaz magát az írót, aki szüntelenül kutatja mestersége titkait, és a tökéletes alkotás megvalósítására törekszik. A tökéletesség viszont elérhetetlen, a festőt az őrületbe kergeti a szüntelen javítgatás vágya, amely végül megsemmisíti magát az alkotást és alkotóját is. A festő annyi festéket visz fel a vászonra, hogy azon már semmi sem látszik, és amikor társai erre ráébresztik, az öngyilkosságba menekül. Önkéntelenül is Balzac szinte a felismerhetetlenségig agyonjavítgatott nyomdai levonataira kell gondolnunk, és arra, hogy az alkotás végül is megsemmisíti alkotóját, a hihetetlen, emberfeletti tevékenység végül is idő előtti halálhoz vezet.

Az ismeretlen remekmű többi festő szereplője valóságos alak. Közülük a legismertebb Nicolas Poussin, XIII. Lajos udvari festője, neves tájképfestő, aki csak kisebb szerepet játszik az elbeszélésben, szinte csak statisztál a történethez. Frans Porbus (1569—1622) és Jan Gossaert Mabuse (1478—1533) németalföldi festők.

Balzac nem véletlenül választ tájkép-, zsánerkép-, illetve portréfestőt. Hiszen pontosan az ilyenfajta festészetet kedveli a leginkább, ez felel meg legjobban ízlésének. És míg bizonyos korábban említett festészeti, illetve irodalmi vonatkozások Balzacot a romantikával hozzák közeli kapcsolatba, addig ez a momentum inkább eltávolítja a romantikától. A zsánerképre, a tájképre elsősorban az jellemző, hogy véglegesen szakít az irodalmi inspirációval, és egyáltalán semmi köze az allegóriához. Az ókortól kezdve a középkoron át még a klasszicista korban is jellemző marad az allegória, csak a romantika megjelenésével szorul háttérbe, az irodalmi inspiráció viszont a romantikában is tovább él, sőt szinte túlsúlyba kerül. Delacroix például igen gyakran meríti témáit Shakespeare-ből, önarcképét Hamletként festi meg, de ide tartozik a *Capuleték bálja,* vagy a *Macbeth és a boszorkányok* című képe is. Byron művei is számos festményét ihlették, pl. *Sardanapal halála, Lara halála* stb. Goethe *Faust*jához tizenkét darabból álló litográfiasorozat elkészítését tervezi, amiből végül csak néhány születik meg. Az irodalmi inspirációval véglegesen és iskolaszerűen majd csak az impresszionizmus fog szakítani. Számunkra igen jelentősnek tűnik, hogy Balzac e kérdésben határozottan túlmutat az 1830-as évek kulturális—szociológiai szféráján.

[19] *I. m.,* 35.
[20] *I. m.,* 44.

Milyen tehát az eszményi festmény, amelynek megalkotásáról az idős mester ábrándozik, és amely csak képzeletében létezik?

> ... Hinni kell, hinni a művészetben és sokáig együtt kell élni a művel, hogy ehhez fogható alkotást hozzunk létre. Néhány árnyék jó sok munkámba került. Nézzétek, itt az arcán, a szeme alatt valami könnyű félárnyék lebeg, amely, ha a természetben figyelitek meg, szinte kifejezhetetlennek látszik. Nos, elhiszitek, micsoda hallatlan fáradságomba került, amíg visszaadtam ezt a hatást? De nézd meg figyelmesen a munkámat, kedves Porbusöm, s jobban meg fogod érteni, amit a megmintázásról és a kontúrok kezeléséről mondottam. Nézd meg a mellek fényét, és látni fogod, hogyan sikerült néhány ecsetvonással és egypár vastagon felrakott világos színfolttal felfognom a valódi fényt, és összeolvasztanom a világos tónusok ragyogó fehérségével; másrészt pedig épp fordítva, hogyan dörzsöltem szét a festékszemcséket és kiugrásokat, hogyan simogattam az alakom körvonalait, amíg teljesen el nem mosódtak; így eltűnt a rajznak és a mesterséges eszközöknek még a gondolata is, de megmaradt magának a természetnek megjelenése és gömbölyűsége.[21]

Akárcsak egy impresszionista képről lenne szó, Renoir, Manet mintha ezt az eszményképet valósította volna meg. Csakhogy jóval később! A gondolattársítás talán csak első pillanatra tűnik merésznek, és szeretnénk itt Enzo Charamaschi cikkére utalni, aki megállapítja, hogy a XIX. századi francia próza keretein belül 1830 körül olyan „művészi" gondokkal és útkereséssel találkozhatunk, amelyek a 60-as évek felé már mint általánosan jellemzőek jelennek meg.[22] Anélkül, hogy az impresszionizmusnak mint irányzatnak helyhez és időhöz kötöttségét el akarnánk mosni, valamilyen általános „parttalan", állandóan jelenlevő, illetve mindenütt feltalálható ábrázolásmódként való értékeléséhez akarnánk eljutni, beérjük magának a ténynek megállapításával. Balzac lényegében 1831-ben[23] keletkezett elbeszélésében kétségkívül előremutató, csak jóval később megnyilvánuló festői irányzatot helyez előtérbe.

III.

Balzac másik, ugyancsak 1831-ben keletkezett elbeszélésének, a *Sarrasine*-nek kapcsolata a képzőművészettel jóval bonyolultabb. Már az elbeszélés szerkezete is sokkal összetettebb. Keretjátékkal kezdődik, amelynek számos olyan szereplője van, akiknek látszólag nem sok közük van egymáshoz vagy magához a közbeiktatott elbeszéléshez. Ez azonban csak látszólagos. Pierre Citron értelmezése szerint ugyanis szoros kapcsolat áll

[21] *Az ismeretlen remekmű*, 71.

[22] ENZO CHARAMASCHI: *Paysages impressionnistes chez Balzac*. Neohelicon, V (1977), 1, 34.

[23] A novellának több változata ismert, az első 1831 július–augusztusában jelent meg az *Artiste*-ban, a második 1831-ben a *Romans et contes philosophiques* című kötetben, a Gosselin kiadónál, a harmadik az *Études philosophiques* című gyűjteményben 1837-ben. E három szöveg összevetését lásd FODOR ISTVÁN: *Les chefs-d'oeuvre inconnus de Balzac* című tanulmányában (Acta Litteraria, XVII [1975], 3–4, 458–467). Az említett Pléiade-kiadás figyelembe veszi ezeken kívül a *Furne*-féle 1846-os kiadást, valamint a *Le Provincial à Paris*-ban megjelent szöveget, 1847-ből.

fenn a keretelbeszélés, illetve az annak narrátora által előadott elbeszélés szereplői, sőt főbb motívumai között is.[24]

Ez utóbbi elbeszélés főszereplője *Sarrasine,* azaz Jean-François Sarrazin, XVII. századi szobrász. Balzac tehát itt is a valóságban ténylegesen létező személyt választ szereplőül, mintegy azért, hogy elbeszélését hitelesebbé tegye. Ez a rakoncátlan, megzabolázhatatlan ifjú, aki mindent összefirkál és összefarigcsál, olyan erősen él benne a művészi alkotói láz, Bouchardon műhelyébe kerül. Edme Bouchardon szintén valóságos alak, ha nem is túlságosan ismert. Néhány szobra ma is dísze a versailles-i kertnek. Az antik művészet csodálója volt, és a XVIII. század elején divatos művészeti iránnyal, a rokokóval szemben mint a klasszicista művészet előkészítőjét tartják számon.

Az elbeszélés ifjú festője számára a szobrászat ugyanolyan belső lelki szükséglet, mint amilyen az írás volt a fiatal Balzac számára:

> Bouchardon, aki jól látta, milyen hevesen izzik az indulat ebben a fiatal lélekben, talán éppoly vulkánosan, mint Michelangelóban, szakadatlan munkába görnyesztette a fiú minden erejét.[25]

Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy Balzac épp Michelangelót említi, mint ahogyan az sem, hogy Canova neve is szerepel. E nevek említése itt talán nem annyira valamely művészeti stílus vagy irányzat elismerésére utal, hanem inkább azt a megszállottságot jelképezi, amely az írás területén Balzacra olyan jellemző volt.

> Annyira rajongott a művészetért, mint később Canova, pitymallatkor kelt, csak öreg este hagyta abba a munkát, egyes-egyedül a múzsájának élt.[26]

Már *Az ismeretlen remekmű* kapcsán is felmerült egy olyan értelmezés lehetősége, miszerint Balzac a festészetről ír ugyan, de voltaképpen saját magáról vall. Az öreg festő küzdelme a tökéletes műalkotás létrehozásáért az író saját problémáit tükrözi. Ez az értelmezés itt még inkább előtérbe kerül. Sarrasine olaszországi utazása során az író meglehetősen közhelyszerűen nyilatkozik a művészetek hazájáról, hiányzik a közvetlen átélés élménye, sőt talán még a szobrászat remekműveinek ismerete is:

> 1758-ban ment Itáliába. Utazása közben izzó képzelete fölgyúlt a rezesen lángoló ég alatt, a csodás szoborművek láttán, melyektől úgy hemzseg a művészet hazája. Bámulta a szobrokat, a festményeket, képeket, és vetélkedő kedve Rómába vitte, hogy nevét Michelangelo és Bouchardon neve közé ékelje.[27]

Sarrasine a színpadon megpillantja Zambinellát, a kor szokásainak megfelelően férfiúságától megfosztott, női ruhába öltözött énekest, és benne látja megtestesülni azt a tökéletes szépséget, amelyet mindaddig hiába kutatott:

[24] PIERRE CITRON: *Interprétation de Sarrasine.* In: *Année Balzacienne.* Garnier, Párizs, 1972. (A tanulmány rövidített változata megtalálható a Pléiade-kiadás VI. kötetében, 1035—1041.)

[25] BALZAC: *Sarrasine.* Fordította Kosztolányi Dezső. *Emberi Színjáték,* VI. kötet, Magyar Helikon, Budapest, 1973, 94.

[26] *I. m.,* 95.

[27] Uo.

Ebben a pillanatban a tökéletes szépséget bámulta, melyet addig hiába keresett a természetben, itten is, ottan is, úgy, hogy az egyik modelltől, aki különben csúnya volt, a combok gömbölyded formáit kérte kölcsön, a másik modelltől a keblek vonalait, ettől márványfehér vállait, aztán a nyakat egy fiatal lánytól, a kezeket egy asszonytól, a sima térdeket egy gyermektől, de a párizsi hideg ég alatt sohase lelte meg a régi Görögország dús és olvatag alakjait.[28]

Mindez vajon nem értelmezhető-e úgy is, mint a balzaci alkotói módszer parafrázisa, festészeti vagy szobrászati fogalmakkal való kifejezése? Igaz, hogy Balzac regényalakjait a valóságból veszi, modelljeinek kilétét a szorgos kutatás kiderítheti Balzac környezetében, de figurái sohasem közvetlenül jelennek meg műveiben, hanem legtöbbször átdolgozva, átgyúrva, akár a szobrász keze alatt az agyag minta.

A Sarrasine—Balzac-féle alkotó számára éppen ezért nem is olyan fontos maga a modell, hiszen emlékezetből is nagyszerűen meg tudja alkotni alakjait. Segíti túláradó képzelete, az a képesség, amely minden nagy művész sajátja, az a látnoki tehetség, amelyre a *Szamárbőr* előszavában is utal: „kitalálni a valóságot az összes lehetséges helyzetekben".

Minthogy az első szerelmi láz gyötörte, melyben ugyanannyi az üröm, mint az öröm, meg akarta csalni a türelmetlenségét és a mámorát, s Zambinellát rajzolgatni kezdte fejből. Képzelete legalább így anyagot kapott. Egyik ilyen lapon Zambinellát abban a nyugodt, látszólag hűs tartásban rajzolta, melyet Raffaello, Giorgione és minden nagy festő szeretett. Másikon a nő finoman félrefordította a fejét, mintha éppen trillázna és hallgatná önmagát. Sarrasine minden helyzetben lerajzolta szerelmesét: fátyol nélkül, ülve, állva, fekve, szűziesen és szenvedélyesen, lázas irónja minden szeszélyes ötletet megvalósított, melyet a szerelmesével bíbelődő képzelet lát.[29]

Sarrasine szerelme Zambinella iránt beteljesületlen marad. A szobrász megtudja a valóságot, de nem akarja elhinni és elraboltatja kedvesét. Csakhogy az egy befolyásos bíboros kegyeltje, aki megöleti az alkalmatlankodó szobrászt. A keretbe illesztett történetnek itt vége szakad, de még meg kell találni ezen elbeszélés kapcsolatát a keretelbeszéléssel. A narrátor, aki minden titkok tudója, fellebbenti ezt a fátylat is. A kíváncsi fiatalasszonynak, aki az egész történet elbeszélésére rávette egy pompás estélyen, bizonyos Lanty nevű családnál, elmondja azt is, hogy a család titokzatos eredetű vagyona voltaképpen a nagybácsitól, Zambinellától ered, aki már igen idős és a Lanty család szeretetétől és figyelmességétől övezve kísértetként bolyong az estélyen. A házban található egy csodálatos festmény, ez lesz a titok nyitja:

— Asszonyom, Cicognara bíbornok megszerezte Zambinella szobrát, és ő elkészíttette márványban: most az Albani múzeumban van. 1791-ben a Lanty-család itt fedezte fel, és megkérte Vien-t, hogy másolja le. Az az arckép, mely Zambinellát

[28] *I. m.*, 96.
[29] Uo.

húszesztendős korában mutatja, miután egy perccel ezelőtt százesztendősnek látta őt, később mintája volt Girodet *Endymion*jának. Láthatta, hogy Adonis ugyanaz a típus.[30]

Joseph Marie Vien Bouchardon kortársa és a klasszicista festészet előkészítője, David mestere volt. Ihletét, modelljeit és díszleteit az antikvitásból merítette, de nem volt mentes a korára jellemző érzékiségtől sem. Girodet viszont már jóval későbbi festő, aki David tanítványa, és antikizáló témaválasztása ellenére már sokkal inkább a romantikához kapcsolódik. Tőle származik Chateaubriand híres arcképe, és az *Atala temetése* című kép is, amelyet a romantikus irodalomhoz kapcsolódó romantikus festészet modelljeként szoktak emlegetni. *Endümion álma* című vászna ma is látható a Louvre-ban. Balzac képzeletében Vien Adonisza és Girodet Endümionja összeolvad, és bár a szövegben Vien szerepel alkotóként, voltaképpen Girodet képét írja le:

> Egy pillanatig bámultuk a képet, melyet mintha földöntúli ecsettel festettek volna. Adonist ábrázolta, amint egy oroszlánbőrön hevert. A lámpa, mely a szoba közepén alabástrom csészében függött, enyhe fénybe burkolta a képet, úgy, hogy minden szépsége érvényesült. — Van-e ily tökéletes férfi? — kérdezte a nő, miután csendes és elégedett mosollyal szemlélgette a körvonalak pompás arányát, a testtartást, a bőr színét, a haját, szóval mindent.[31]

Így a szöveg voltaképpen egy fordított *Pügmalion*-mítoszt[32] ír le; a valóságos személyből, amely minden szépség, harmónia és tökély megvalósulása, először szobor lesz, majd kép, méghozzá olyan kép, amely ugyanolyan tökéletes, mint az, akit ábrázol. Megvalósulni látszik tehát *Az ismeretlen remekmű* idős festőjének álma; mégiscsak lehet tökéletes képet vagy szobrot alkotni. Balzac itt létező műalkotásra utal, Girodet *Endümion*jára, a klasszicizmus jegyeit határozottan magán viselő, de mégis inkább a romantikához tartozó képre.

IV.

Sarrasine-elemzésében Roland Barthes a következőket írja: „A véletlen (vajon a véletlen-e?) úgy hozza, hogy a három első lexis- [= olvasási egység] -ben (nevezetesen a címben és a novella első mondatában) már megkapjuk azt az öt nagy kódot, amelyhez a szöveg összes jelentettje kapcsolódni fog: anélkül, hogy erőltetnünk kellene, egészen végig nem lesz más kód, mint az öt közül valamelyik, és nem lesz olyan lexis, ami azokban ne találná meg a helyét."[33] Ez az ötféle kód a következő: a hermeneutikus (jelzése HER — és a szövegben megnyilvánuló rejtélyrendszerre utal), a szémák (SEM), a szimbolikus (SYM), a proairetikus (ACT) és végül a kulturális kódok (REF). Minket itt pillanatnyilag csak ez utóbbi érdekel, a következő körülírás alapján: „A kulturális kódok valamely tudomány vagy bölcsesség idézései; amikor ezeket a kódokat kiemeljük, pusztán az idézett tudás-

[30] *I. m.*, 110.
[31] *I. m.*, 90.
[32] ROLAND BARTHES: *S/Z*. Seuil, Párizs, 1970, 25.
[33] *I. m.*, 25–26.

típus (fizika, fiziológia, orvostudomány, pszichológia, irodalom, történelem stb.) megjelölésére szorítkozunk, anélkül hogy felépítenénk vagy rekonstruálnánk azt a kultúrát, amelyet létrehoznak."[34]

A művészetekre való utalások ily módon szintén felfoghatók kulturális kódként, és — véleményünk szerint — puszta regisztrálásuknál tovább is lehet menni, és olyan tanulságokat levonni, amelyek ha nem is rekonstruálják teljes egészében az adott írói világ, jelen esetben Balzac „kultúráját" (vagy nevezhetnénk talán általános műveltségnek is), hozzásegítenek ahhoz, hogy ezt a világot jobban megértsük, értékeljük. Barthes véleménye teljesen elutasító e kódok alkalmazásával szemben, szerinte ezek a „közmondások" vagy „közhelyek" visszatetszést és türelmetlenséget váltanak ki az olvasóból. A balzaci szövegben hemzsegnek az ilyen kijelentések, és ez a szöveg éppen ezért válik ósdivá és ma már „újraírhatatlanná". Ezek az idézetek a tudásnak egy olyan korpuszából származnak, amelynek legeklatánsabb modelljei az iskolai tankönyvek, a történelemkönyv, az irodalomkönyv vagy akár a művészettörténeti könyv (innen Michelangelo, Raffaello vagy az antik görög alkotások csodálata).[35] Kétségkívül sok igazság van ebben a megállapításban, de ezek az utalások mégis hasznosak lehetnek a szövegelemzés szempontjából. Nemcsak a szerző belső világának pontosabb feltárásában segítenek, hanem a szerző és az olvasó viszonyának bizonyos aspektusból történő megragadásában is. Ha például Balzac a következő leírást illeszti az elbeszélésbe:

> Ebben a fantasztikus környezetben a fák azokra a kísértetekre emlékeztettek, akiket csak hiányosan takar be a szemfödőjük, a híres *Haláltánc* hatalmas képére.[36]

— akkor ez nemcsak annak bizonyítéka, hogy a Haláltáncnak nevezett, körülhatárolható, általánosan ismert típusú képzőművészeti alkotásról az írónak tudomása volt, hanem arra is utal, hogy ennek ismeretét a közönség részéről is feltételezte.

A szamárbőr című regényben, amelynek részletesebb elemzésébe itt nem bocsátkozhatunk, számos példáját találjuk az ilyen jellegű utalásoknak, amelyek nemhogy leszűkítenék a regényt, hanem inkább hihetetlen mértékben kitágítják, megsokszorozzák az értelmezések lehetőségeit.

Balzac viszonylag gyakran alkalmazza leírásaiban azt a módszert, hogy közvetlenül utal valamilyen képre, és ilyenkor nyilvánvalóan feltételezi, hogy olvasói a megnevezett alkotást jól ismerik. A régiségkereskedőt például így mutatja be:

> . . . a fiatalember azt hihette volna, Gérard Dow *Aranymérő*je lépett ki keretéből.[37]

vagy:

> Ha festő festi meg arcát, kétféle kifejezéssel, ecsetének két különböző vonásával úgy is ábrázolhatta volna, mint az örök Atya szép képmását, de úgy is, mint Mefisztó vigyorgó maszkját . . .[38]

[34] *I. m.*, 27.
[35] *I. m.*, 104 és 211.
[36] *Sarrasine*, 81.
[37] BALZAC: *A szamárbőr*. Fordította Rónay György. *Emberi színjáték*, IX. kötet, Magyar Helikon, Budapest, 1964, 28.
[38] *I. m.*, 29.

Gérard Dow (1613–1675), Rembrandt kortársa, sőt tanítványa, nagy megbecsülésnek örvendett az egész XIX. század folyamán. Főként intérieuröket, zsánerképeket festett, hihetetlen aprólékossággal dolgozva ki minden részletet. Talán éppen a részletezés iránti előszeretete révén lesz oly naggyá Balzac szemében. Balzac valószínűleg Rembrandt nagyságával is tisztában volt, bár az itt elemzett szövegek közül csak *Az ismeretlen remekmű*ben találunk egy utalást rá, ami talán ironikusnak is értelmezhető: az öreg festőt úgy írja le, „mintha egy keret nélküli Rembrandt-kép lenne".[39]

Valamely jelenet leírásánál szívesen céloz arra, hogyan ábrázolná az adott jelenetet egy festő. Itt ismét a flamand festészet kerül előtérbe:

> Az is lehet, hogy még soha nem figyeltem meg elég komolyan a jelenetet, mely meglehetősen gyakran tárult szemem elé; a két nőt ebben a szobában; de akkor a valóságban gyönyörködhetten *egy olyan bűbájos zsánerképben, aminőt a holland festők szoktak üde művészettel ábrázolni.* Az anya a félig kihamvadt tűzhely mellett ült, harisnyát kötött és ajkán jóságos mosoly derengett, Pauline kályhaellenzőket festett: festékei, kis asztalkán sorakozó ecsetjei élénk hatásokkal vonták magukra a szememet . . .[40]

Máskor viszont nem a múlt nagy festőire utal, hanem saját korára. Igen érdekes ebből a szempontból az a tájleírás, amely közvetlenül a romantikus tájképfestészettel hozza összefüggésbe azt a hegyvidéki tájat, ahová hőse gyógyulást keresni megy.

> A megérkezését követő napon fáradságosan megmászta a Sacy hegycsúcsot, és meglátogatta a magasan fekvő völgyeket, a széljárta fennsíkot, a rejtett tavakat s a parasztok kunyhóit *ezen a hegyvidéken, melynek nyers és vad szépségei mostanában kezdik megkísérteni festőink ecsetjét.*[41]

Nem akarjuk itt felsorolni az összes ilyen jellegű utalást, megjegyzést, az összes Balzac által említett nevesebb vagy kevésbé ismert festő nevét, mert úgy gondoljuk, a balzaci szövegben szereplő képzőművészeti utalások jellegének érzékeltetésére ennyi is elegendő.

Említenünk kell azonban egy a fentiekkel kapcsolatos, de nem teljesen egyező eljárást. Arra gondolunk, amikor az író valamely jelenetet mint képet ír le, anélkül azonban, hogy akár az előbbiekben, valamely meghatározott képzőművészeti alkotásra utalna. Ezeknek a leírásoknak kapcsolata a festői látásmóddal azonban a szöveg megfogalmazásának szintjén világosan kivehető.

> Nem is tudom, nem a bor és a puncs gőzének kell-e tulajdonítanom azt a sajátos éleslátást, amellyel most úgy foglalhatom össze ebbe a pillanatba egész életemet, *mint egy képet, mely híven visszadja az alakokat, színeket, árnyakat és árnyalatokat.*[42]

[39] *Az ismeretlen remekmű,* 34.
[40] *A szamárbőr,* 110.
[41] *I. m.,* 222.
[42] *I. m.,* 69.

Ugyancsak Roland Barthes *Sarrasine*-elemzésében olvashatjuk azt a gondolatot, miszerint minden irodalmi leírás valamiféle „nézet". Leírni annyit jelent, mint elhelyezni azt az üres keretet, amelyet a realista író mindig magával hordoz. Az író a „valóságot" előbb lefestett tárggyá, mintegy bekeretezetté alakítja, azután már csak le kell akasztania ezt a tárgyat – azaz lefestenie. Ezért van az, hogy a realista írásmód egy másolat másolataként jelenik meg, és azért van az is, hogy a leírás modellje a „kép" (festmény) volt az általában realistának nevezett stílus esetében. (Meg kell jegyezni, hogy Barthes értelmezésében a realista jelző mindig mint egy oppozíció egyik tagja szerepel, szembeállítva a szimbolistával, a fantasztikussal stb., nem pedig abszolút értelemben.) Szerinte ez a tendencia később megváltozott és egyre inkább eltolódott a „jelenet" leírásának irányába.[43]

A dolog azonban nem ilyen egyszerű. A „kép" (tableau) nemcsak statikus leírása-lefestése lehet valamilyen látványnak, hanem éppúgy lehet dinamikus megjelenítése egy jelenetnek, cselekvésnek vagy cselekvéssorozatnak, azaz lehet valamilyen történet elbeszélése is. Magát a szót (kép vagy tableau) lehet és lehetett már a XIX. században, sőt azt megelőzően is, ilyen értelemben használni.

Visszatérve az alapgondolathoz, kétségtelennek látszik, hogy minden elbeszélésben megtalálható egy olyan szemlélődő pozíció, akár az író, akár valamely szereplő részéről, amely lehetővé teszi, hogy az illető által látottakat mint festményt vegyük figyelembe. Így beszélhetünk impresszionista tájképekről a balzaci regényben,[44] de mi sem akadályoz meg bennünket abban, hogy esetleg más festői stílusok verbális szinten való megjelenítését bebizonyítsuk.

V.

A szamárbőr c. regény elején található az a híres leírás, amelyben a főhős, Raphaël de Valentin, kétségbeesésében a Szajnába akarja vetni magát, de inkább megvárja az éj beálltát, mivel a késői óra jobban megfelel az öngyilkosság elkövetésére. Betér egy régiségkereskedőhöz, ahol mintegy az élet és a halál között lebegve, végigtekint mindazokon a tárgyakon, amelyek a különös régiségkereskedő boltjában fel vannak halmozva:

> Fájdalmas, kedves és rettenetes, sötét és sugárzó, távoli és közeli alakok raja tűnt fel előtte tömegestül, százezrével, nemzedékszámra. Kikelt sivatagi homokjából a merev, titokzatos Egyiptom: fekete szalagokba pólyált múmia képviselte; majd a fáraók következtek, népeket temetve el, hogy síremléket állítsanak maguknak; majd Mózes, és a zsidók és a pusztaság; egész ünnepélyes ókori világ villant eléje. Egy csonka oszlopon ülő, friss és lágyvonalú, fehéren ragyogó márványszobor Görögország és Ionia élveteg hitregéiről beszélt neki. S ó, ki ne mosolyodott volna el vele együtt, meglátva azt a vörös háttérből kibontakozó barna lányt, aki egy finom etruszk agyagvázán lejtette táncát és víg arccal köszöntötte Priapus istent? Szemközt egy latin királyné becézte szerelmesen kiméráját. Így pihegtek a császárság Rómájának szeszélyei is, a szemlélő elé tárva valamely Tibullusát váró ernyedt, ál-

[43] ROLAND BARTHES: *i. m.*, 61–62.

[44] ENZO CHARAMASCHI: *i. m.*, továbbá TÍMÁR ÁRPÁD: *Az ismeretlen remekmű. A klasszikus festészet válságtünetei egy Balzac-novellában.* Filológiai Közlöny, XVI (1970), 3–4, 588–599.

matag Julia fürdőjét, ágyát, ruházatát. Cicero feje arab talizmánok bűvös erejével idézte elé a szabad Róma emlékeit, és Titus Livius lapjait pergette. A fiatalember a Senatus populusque romanus-t szemlélte: mint ködös álombeli látomások, lassan vonultak el előtte a konzulok, liktorok, bíborszegélyes tógák, a Fortuna küzdelmei és a haragvó nép.[45]

Itt már nem egy-egy képről vagy képzőművészeti alkotásról van szó, hanem látomások sorozatáról, amelyek már csak lazán kapcsolódnak a látott tárgyakhoz. E tárgyak csak mintegy kiváltják szemlélőjükből e látomásokat, csapongó képzeletéhez szolgáltatnak anyagot:

Majd a keresztény Róma uralkodott e képeken. Egy festményen megnyílt az ég, Szűz Máriát látta aranyfelhőben, angyalok karában, napot elhomályosító fényben, a szerencsétlenek panaszára figyelve; szelíd mosollyal mosolygott rájuk e második Éva. Ahogy megérintett egy a Vezúv és az Etna lávaköveiből kirakott mozaikot, lelke egyszeriben a forró és vad Itáliába röppent; részt vett a Borgiák kicsapongásaiban, kalandozott az Abruzzók hegyeiben, olasz nők szerelmére áhítozott, és nagy fekete szemű, hófehér arcokért hevült.[46]

A festmények vagy szobrok mellett más tárgyak is hatnak a szemlélőjük képzeletére, a lávakő, a tőr, Cellini sótartója, egy kámea vagy vértek és sisakok — a legkülönbözőbb tárgyak kerülnek elő és mind egyazon funkciót töltenek be, szépségük által elragadtatják szemlélőjüket:

Egy Benvenuto Cellini műhelyéből kikerült sótartó ismét a reneszánsz kellős közepébe ragadta, abba a korba, amikor egyaránt virágzott a művészet és a szabadosság, amikor a királyok kivégzésekkel szórakoztak, s a zsinatok kurtizánok karjaiból tisztaságot parancsoltak az egyszerű papoknak. Egy kámeán Nagy Sándor hódításait látta, egy kanócos puskán Pizarro vérengzéseit, egy sisakon féktelen tomboló kegyetlen vallásháborúkat. Majd a lovagkor mosolygó képei tűntek elébe egy pompás veretű, szépen kifényesített milánói vértezetről, melynek sisakrostélya alól még mintha felé ragyogott volna a hajdani lovag szeme.[47]

Mintha a műgyűjtő beszélne Balzacból. Ismeretes, milyen nagy szenvedéllyel gyűjtötte a műtárgyakat, a legkülönbözőbb csecsebecséket, és milyen óriási összegeket áldozott rájuk. Türkizzel és drágakövekkel ékesített sétapálcájának csodájára járt egész Párizs, sőt még tréfás gúnyirat is született róla.

Ismét előkerül kedvenc zsánerfestője Teniers vagy az olasz festők közül Salvator Rosa — de itt sem magukról a képekről lesz szó, hanem a hatásról, amit kiváltanak.

Teniers egyik másik képe előtt fölöltötte a katonák köpenyét, vagy osztozott egy-egy munkás nyomorúságában; megkívánta a flamandok mocskos pipaszagú sapkáját,

[45] *A szamárbőr*, 21.
[46] Uo.
[47] *I. m.*, 22.

berúgott a sörtől, kártyázott velük, és rámosolygott egy nagyfarú, kövér parasztmenyecskére. Didergett Mieris valamelyik hóesése láttán, vagy maga is harcolt Salvator Rosa csataképeit szemlélve.[48]

Persze azért iskoláskönyvre emlékeztető felsorolásokkal is találkozunk:

Itt sorra vonult el fáradt szeme előtt Poussin több képe, Michelangelo egy fölséges szobra, Claude Lorrain néhány elragadó tájképe, Gérard Dow egy vászna, mely Sterne lapjaira emlékeztette, aztán Rembrandtok, Murillók, Byron költeményeit idéző komor színezésű Velázquezek, majd antik domborművek, agát serlegek, csodálatos onixok következtek. Munkát megutáltató munkák, művészetet meggyűlöltető, lelkesedést kioltó műremekek özöne.[49]

A mindenkori művészet csúcsa azonban mégiscsak Raffaello marad Balzac és a regény főhőse számára. A pillanatnyi megtorpanás után a csömör érzete elmúlik, és Raphaël maga kéri a régiségkereskedőt, mutassa meg neki Raffaello Krisztus-portréját. A kép hatása tökéletes. Áhítatot kelt és elbűvöl.

Raffaello műve osztozva a zene varázslatának kiváltságában, az emlékek ellenállhatatlan bűvöletébe merítette az embert, s diadala teljes volt: elfeledtette festőjét. A világítás még csak fokozta e csoda hatását: időnként úgy tetszett, mintha a fő megmozdulna a messzeségben.[50]

A nagy olasz festő az ideált, a tökéletességet akarta megvalósítani. Nem a modellt festette, hanem a saját lelkében élő képet. Ebben nagyon is eltért a görög szépségideáltól, amely úgy született meg, hogy az eszmény, az elgondolt sematikus forma apránként megközelítette a látottat, a valóságot. Raffaellónál a folyamat fordított: a művész a látott formát igyekszik közelíteni a maga ideáljához. Ennyiben Raffaello kifejezetten modern a kor értelmezésében, eszménye közel áll Delacroix-éhoz is. És Balzac, akiről bebizonyosodott *Az ismeretlen remekmű* kapcsán, milyen közel állt ehhez az eszményhez, ezért tartotta Raffaellót a legnagyobb festőnek. Ugyanakkor Raffaello képei azért hatnak rá, mert olyanok, „mintha élnének". A néző előtt csoda játszódik le, megelevenedik a kép, vízióvá válik. Misztikus összeköttetés jön létre a kép és szemlélője között, olyan, amilyenről Swedenborg beszélt, és aminek lehetőségében Balzac is komolyan hitt, és amelyről *A szamárbőr* előszavában említést tett.

Raffaello — a festő neve — azonos a regényhős nevével (Raphaël de Valentin), és mindkettőjüké Rafael arkangyalt idézi. Ez utóbbi két társával, Gábriellel és Mihállyal együtt közvetítő szerepet játszik Isten és az ember között, segítő kezet nyújt az élet és a halál nagy pillanataiban, lován az égbe szállítja az elesett hőst, vagy gyógyító funkciót lát el. Gyógyítani nem más, mint megszüntetni a szenvedést vagy akár annak forrását, az életet, azaz átsegíteni a könnyű halálba. Nyilván nem véletlen, hogy a „halálon innen, az

[48] *I. m.*, 23.
[49] *I. m.*, 24.
[50] *I. m.*, 30.

életen túl" — e senki földjén bolyongó regényhős számára Raffaello Krisztus-portréjának szemlélése lesz az a pont, ahová minden vonal összefut, és amely egész sorsának mitikus értelmezését magában hordozza.

E tanulmányban csak néhány kérdésre térhettünk ki azzal kapcsolatban, hogy miben látjuk a kiválasztott három regény kapcsolatát a képzőművészettel és hogyan jelenik meg a három műben Balzac szépségeszménye, és ezért konklúzióink sem általános érvényűek az író egész életművére nézve. A három mű közös vonása nagyjából egy időben való keletkezésük, továbbá, hogy Balzac a *Filozófiai Tanulmányok*ba illesztette őket. A kritika általában ezeket a műveket nem sorolja Balzac legnagyobb alkotásai közé, igen gyakran csak mint olyan fiatalkori műveket veszi számításba, melyekben a későbbi, nagy realista íróra jellemző vonások csak csírájukban, mintegy kezdetlegesen vannak jelen. Véleményünk szerint e művek érdekessége éppen abban rejlik, hogy megmutatják Balzacnak egy másik, talán kevésbé ismert arculatát, de művészi érték tekintetében semmivel sem maradnak alul a sokat emlegetett és idézett nagyregényekkel szemben.

A három mű képzőművészettel való kapcsolatának lényegét a következőkben foglaljuk össze: *Az ismeretlen remekmű* szépségeszménye szorosan a romantikával megjelenő szépségeszményhez kapcsolódik, és a festői megoldások sugalmazása terén határozottan előre mutató tendenciát árul el. Nem hagyható azonban figyelmen kívül, hogy a festőről szóló elbeszélés lényegében metaforaként értelmezendő, és a festő útkeresései Balzac saját legbensőbb, írói alkotással kapcsolatos problémáit világítják meg. A *Sarrasine*-ban a festészetre való utalás egy meghatározott festmény kapcsán mint az elbeszélés létrehozója (produkálója) jelenik meg, és a festészetre, illetve a szobrászatra történő utalások valamivel konzervatívabb, a klasszicizmus és a romantika határán mozgó ízlés és eszmék kifejezői. *A szamárbőr*ben viszont az elbeszélés kapcsolata a képzőművészettel sokkal lazább, a képzőművészeti utalásoknak a cselekmény lényegéhez, szerkezetéhez semmi közük, csak mint kiegészítők, díszítőelemek vannak jelen. Az utalások köre lényegesen kibővül, olykor szinte öncélúvá válik. Az igen széles körből vett utalásokban és megjegyzésekben azonban ugyanazt az egyetemességre való törekvést véljük felfedezni, amely Balzac egész életművére oly jellemző. A mindentudást, a gondolatok szabad szárnyalását, a képzelet csapongását, ezt a kiváltságosoknak megadatott rendkívüli tulajdonságot a regény előszavában mint a nagy, a valódi írók sajátos tulajdonságát említi. E regényben Balzac ugyanakkor egy nagyon lényeges gondolatot is kifejez a képzőművészettel, sőt általában a művészettel kapcsolatban. Nevezetesen azt, hogy a legnagyobb alkotások csak úgy jöhetnek létre, ha függetlenítik magukat mindenféle szabálytól és előírástól, csak arra törekednek, hogy kifejezzenek valamit — és e vonatkozásban mindegy, hogy azt valóságnak vagy természetnek nevezzük-e. A mű akkor tölti be hivatását, ha „titokzatos hidat" létesít önmaga és szemlélője között. A szemlélőnek részesévé kell válnia az ábrázoltnak, a mű csak hatásaiban érvényesülhet. Ennyiben Balzac kétségkívül a Delacroix által megfogalmazott eszményhez kapcsolódik, azaz a romantikus érzés- és gondolatvilághoz.

Befogadás és műelemzés
(Strindberg: *Kísértetszonáta*)

EGRI PÉTER

A marxista esztétika elsősorban genetikus diszciplínaként él a művészetelméleti köztudatban. Marx és Engels művészetfilozófiai megjegyzéseiket a történelmi és dialektikus materializmus általános elméletének megalkotása során tették meg. Plehanov, Mehring, Caudwell és Lukács esztétikai elemzéseinek vezérfonalát az a felismerés adja meg, hogy a társadalmi lét határozza meg egy-egy korszak művészetének jellegét, s hogy ennek következtében a művészeti irányzatok, ágak, a műnemek és a műfajok változásait a társadalmi létfeltételek módosulása magyarázza. Még a művészeti ágak és műnemek egyenlőtlen fejlődését (például a zenének a barokk korszakban és stílusirányban megfigyelhető kiemelkedő jelentőségét) is a történelmi helyzet determinálja, s egy-egy műfaj világirodalmi optimuma is a világtörténelem adott periódusához kötött (így a görög eposz a klasszikus mitológia korszakához). Ez a felfogás a legkevésbé sem tagadta az egyéni választás és a művészi tehetség perdöntő fontosságát, csupán azokat a körülményeket jelölte meg, amelyek között a választás alternatívái felmerülnek, s a tehetség tenni, alkotni képes.

A művészetelméleti, művészettörténeti, irodalomtörténeti vizsgálódás másik jellegzetes megközelítési módja a kutató figyelem fényszóróit a befogadásra irányítja. Így jönnek létre a különféle élményesztétikáktól kezdve a *close reading* elvét követő iskolákig azok a törekvések, amelyek elsősorban vagy kizárólag a mű és a műélvező, az alkotás és a befogadó, a művészet és a közönség viszonyát kívánják elemezni.

A kétféle módszer olykor polemikusan szembe is fordul egymással. Thomas R. Mark, a Fort Collins-i Colorado State University Angol Tanszékének professzora *Az ember tragédiájá*ról írt, számos szellemes és eredeti megállapítást tartalmazó tanulmányában[1] a genetikus-„szociológiai" szemléletet az öntörvényű műértelmezés-értékelés és -megfejtés nevében elutasítja. R. Wellek és A. Warren irodalomelmélete is pusztán külsődleges területnek tekinti a mű mögött meghúzódó társadalmi szférát, s így ezt eleve nem tarthatja a műalkotások belső világát, formáját kiépítő genetikus erőnek.[2] Minthogy ez az álláspont nem tekinthető pusztán egyéni nézetnek, meglehetősen általános felfogást fejez ki, s a genetikus elvnek az írói magánéletre való leszűkítése vagy, ellenkezőleg, a meg nem élt kortendenciákra történő elvont kiterjesztése is táplálja, érdemes megvizsgálnunk, mennyiben és mennyire jogosult.

[1] THOMAS R. MARK: *Az ember tragédiája: megváltás vagy tragédia?* Irodalomtörténet, LV (1973), 4, 933–936.

[2] RENÉ WELLEK–AUSTIN WARREN: *Az irodalom elmélete.* Fordította és az utószót írta Szili József. Budapest, 1972, 135–159.

Erre jó alkalmat kínál Strindberg *Kísértetszonátá*ja (1907), melynek a befogadó oldaláról történő elemzését már csak az a körülmény is ajánlja, hogy a genetikus analízisnek egy olyan (túl nem becsülendő, de) el nem hanyagolható közvetítő mozzanata, mint amilyen az írói értelmezés és tudatos teremtő szándék, ez esetben nemcsak az elemző számára nem hozzáférhető, hanem egyáltalán nem is létezik. A *Kísértetszonáta* jelentését ugyanis még egy olyan analitikus szellem, mint Strindberg is világosabban tudta kifejezni, mint kifejteni. Német fordítójához, Emil Scheringhez e szavakkal küldte el darabját 1907. április 7-én: „Ami a *Kísértetszonátát* illeti, ne kérdezze tőlem, hogy miről szól. *Discrétion, s'il vous plaît!* Az ember a sugalmazások világába lép, ahol félhangokban és hárfapedállal fejezi ki magát, mert szégyelli, hogy ember."[3] A szégyen felizzása ugyan a hárfapedál használatát többnyire lehetetlenné teszi, de a strindbergi nyilatkozat annyiban mindenesetre mérvadó, hogy az elemzőt figyelmezteti: ne a szerzői szándék, hanem inkább a színpadi hatás és az olvasói élmény oldaláról közeledjék a drámai jelentéshez.

Strindberg a *Kísértetszonátát*, mint többi kamaradarabját is, saját Intim Színháza számára írta, melyet Max Reinhardt berlini Kamaraszínházának mintájára alapított 1907-ben. Az öt kamaradarab (a *Vihar, A leégett ház,* a *Kísértetszonáta,* a *Pelikán* és *A fekete kesztyű*) értelmezését tovább nehezíti az a körülmény, hogy Strindberg e műveit szonátáknak nevezte, opus-számmal látta el, s bennük a kamarazene elvét törekedett a drámába átvinni. A kamaradarabok közül a *Kísértetszonáta* a legjelentősebb.

Mikor a függöny felgördül, két emeletsort látunk egy sarokház homlokzatából. A ház a város terén áll, s hogy jómódú emberek lakják, azt bejáratának márványlépcsője, mahagóni karfája, rézdíszítése és babérbokrai csakúgy elárulják, mint a kerek szoba, melyben az első emeletszint végződik, s ahol az ablak mögött egy fiatal nő pálmákkal övezett fehér márványszobra fürdik a napfényben. Az ablakszemes homlokzat nemcsak háttere, hanem mintegy elindítója is a cselekménynek; a nézőt ki is zárja, de be is invitálja, s képzeletét festői párhuzamokkal is megindítja: az ablakban álló fehér nőszobor képét az ajtóban álló fekete ruhás nő látványa ellenpontozza. E díszlet naturalista, realista, szimbolista, szecessziós, expresszionista vagy akár szürrealista játékot egyaránt szolgálhat; egyelőre tárgyszerű, köznapi jellege az uralkodó.

Ha az élettelen tárgynak emberigesztus-értéke van, az élő ember mintegy tárgyi kellékként tűnik elő: a téren egy hirdetőoszlop mellett mozdulatlan Öregember ül tolószékben, és újságot olvas. A drámai cselekmény első aktusának így, úgy látszik, inkább tanúja, mint résztvevője.

A színpadkép azonban nem marad meg puszta naturalista miliőnek, hamar mozgalmassá válik. A sarok felől egy Tejeslány érkezik, a kútnál vizet iszik, haját igazítja, tükre a víztükör. Egy borostás arcú, kialvatlan Diák is a színre lép, s elkéri a lánytól a bögrét. A Tejeslány riadtan szorítja magához a bögrét, de amikor a Diák elmagyarázza, hogy éjjel összeomlott egy ház, s ő a sebesülteket gondozta, a lány megenyhül, megnyugszik, megmeríti s átnyújtja a bögrét, s irgalmas szamaritánusként még a Diák szemét is megmossa. A jelenet így egy bibliai példázat jelképes dimenziójával is kibővül, s az Öregembert is megeleveníti, mozgásba hozza, és elképeszti: nem érti, mert nem látja, hogy kihez beszél a Diák. Gyenge volna a Vénember szeme? Hajlott kora, nyolcvan éve ezt

[3] EVERT SPRINCHORN: Introduction to *The Chamber Plays* by August Strindberg. New York, 1962, XIX.

könnyen indokolhatná; a Diákot azonban nemcsak jól hallja, hanem látja is. A Diák őrült, ki magában beszél? Az Öregemberben felötlik a gondolat, de ezt a drámában semmi sem bizonyítja. A Tejeslány irreális alak, a látvány a kimerült Diák látomása csupán? Ám a lány úgy tűnik fel, beszél és cselekszik, mint valóságos személy; nyári ruhát, barna cipőt, fekete harisnyát és fehér sapkát visel, riadozik, segít, és visszautasítja a Diák pénzét. Kísérteteknek nem szokás borravalót adni. De minél természetesebben viselkedik a lány, annál természetellenesebbnek találja a néző, hogy a Tejeslányt csak a Diák látja s az Öregember nem; az olvasó pedig már a szereposztásból tudhatja azt, aminek a jelenet átélése során eleinte kevéssé van tudatában, de később tudatára ébred: e köznapi jelenség: „jelenés". Strindberg tehát közönsége figyelmét titokkal terheli, a valóságos és a valóságfeletti szféra között összefüggést sejtet, az érzékfelettit úgy teszi érzékelhetővé, hogy az érzékelhetőt érzékfelettinek mutatja be, s az irreális jelenlétére úgy utal, hogy a reális valóságértékével szemben gyanút keit. A gyanút s a helyet bizonytalanságát csak fokozza, hogy semmiféle síniutasítás sem írja elő a Tejeslány távozását, miután a Diákkal való beszélgetése befejeződik. Szerzői feledékenység? Nehezen dönthető el egyértelműen ilyen kétértelmű helyzetben, de ha az, a feledékenységnek olyan esete, mely dramaturgiai hibaként is hibátlanul illeszkedik a szituáció ambivalenciájához.

A Tejeslány szerepeltetése mindenesetre módot ad az Öregembernek arra, hogy a Diákkal megismerkedjék, bemutassa önmagát, a ház lakóit, s felfedjen terveiből annyit, amennyi céljainak megfelel. A drámai eseménysorozat így ismét tárgyszerű közegbe kerül, s a kezdőkép naturalisztikus miliőábrázolása a kritikai realista leleplezés felé mozdul.

Az Öregemberről megtudjuk, hogy Hummelnek hívják, jól ismerte a Diák apját, Arkenholz nagykereskedőt, aki — Hummel állítása szerint — egész vagyonától, tizenhétezer koronától megfosztotta. (A Diák úgy tudja, fordítva esett a dolog.) Hummel igazgató viszont — ismét saját kijelentése szerint — megmentette a Diák apját a nyomortól, s az idősebb Arkenholz a hálára kötelezett ember gyűlöletével költötte Hummelnek rossz hírét. Hummel cserébe kisebb szolgálatokat kér a Diáktól, s azt javasolja neki, vegyen magának jegyet *A Walkür* délutáni előadására. Hummel tudja, hol szokott ülni a jómódú Ezredes és szépséges lánya (mindkettő az előkelő sarokház lakója), s ha a Diák melléjük telepszik, este már együtt fog vacsorázni színházi szomszédaival. Hummel gazdag ember, a Diáknak is gazdagságot ígér, semmirekellő, hálátlan fia helyett fiává fogadná. Most, hogy a Diák az előző este emberi életeket mentett meg, s hősies viselkedését az újságok is megírták, sőt képét is közölték, megcsinálhatja szerencséjét.

A Diákot túlságosan is érdeklik a csodálatos, előkelő ház lakói ahhoz, hogy nemet tudjon mondani. S Hummel vonzóerejét szemében csak növeli, hogy az Öregember oly behatóan ismeri mindőjüket. Az Ezredesről tudja, hogy megverte a feleségét, az asszony elhagyta, majd visszatért hozzá, s most vén Múmiaként ül szobájában, s imádja önnön márványszobrát, rég letűnt fiatalságának ábrázolatát. A ház halottjáról, a Konzulról elmondja, hogy betegesen hiú ember volt, sikkasztott és viszonyt kezdett a házmesternével; lánya, az őt gyászoló Feketeruhás Hölgy is a házmesternétől való. A hölgy szintén szeretőt tart, egy bárót, aki nagy örökséget remél, és válik a feleségétől. Az asszony alig várja, hogy megszabadulhasson férjétől, s még egy városi házat is ajándékoz neki, csakhogy minél előbb kívül tudja otthonán. Báró Skanskorg, az arisztokrata szerető a halott veje, „s

ágyneműje, láthatja, ott szellőzik a balkonon"[4] – tör elő Strindbergből a kritikai realista vádemelés pillanatában is a rossz szagú titkokat szimatoló, fülledt rejtélyeket szellőztető naturalista részletezőkedv.

E realisztikusan elmélyített naturalisztikus tárgyszerűséghez újra és újra hozzászegődik a fantasztikum. Ez a felszíni valószerűségtől olykor a homályos misztifikáció, máskor a groteszk módon kiemelt életigazság felé vezet.

Az előbbit a Diák különös és különleges látóképessége példázza jellemzően. A Diák vasárnap született, s ezért azt is látja, amit hétköznapi emberek nem vesznek észre. Előző nap például egy repedésre lett figyelmes egy ház falán. Hallotta, amint a tartógerenda kettétörik. Ekkor előreugrott, és a karjába kapott egy gyermeket, aki a fal mellett haladt. A következő pillanatban a ház összedőlt, a Diák megmenekült – de karjában, ahol azt hitte, a gyermek van, nem talált semmit. A történet önmagában a Diák képzelődését is bizonyíthatná, Hummel azonban annak bizonyságát látja benne, hogy a Diák más számára rejtve maradó dolgokat is észlel, hiszen a Tejeslányt is észrevette, akit Hummel nem látott. Így azután nem az bizonyul különösnek, hogy a gyermeket a Diák a karjába vette, jóllehet később semmi sem volt a karjában, hanem az tűnik furcsának, hogy csak a puszta semmit szorította magához, noha korábban a gyermeket tartotta a karjában. Hogy voltaképpen csupán a kettős látás adományával rendelkező „vasárnapi gyermek"-re vadászó Hummel ragadozó ösztöne és számító szenvedélye értelmezi át a Diák álmatag képzelgését, az elképzelhető, de nem bizonyítható, mivel Strindberg nem tart egyértelmű kritikai távolságot az elbeszéléssel szemben, hiszen maga is vizionárius alkat volt, és hitt abban, hogy a felsőbb szellemi hatalmak furcsa tréfákat űznek a földi halandókkal.

Titokzatosan fantasztikus mozzanat az ablak-motívum is. A Diákkal folytatott első beszélgetése során Hummel különösnek találja, hogy a Diák rosszul ejti az „ablak" szót. Korábban csak egyetlen embert ismert, mondja, aki ugyanezt a hibát elkövette, s az barátja, Arkenholz nagykereskedő volt. Vagyis a Diák apja. A néző azonban mindenekelőtt azt véli furcsának, hogy Hummel az egybeesést különösnek tartja: a Diák ugyanis egyáltalán nem használta az „ablak" szót. Miért tulajdonítja hát Hummel a téves ejtést a Diáknak? Mert a Diák apja Hummel barátja, de legalábbis üzletfele, esetleg áldozata volt, s így a fiút is ismerte gyermekkorában? Erre az ismeretségre azonban Hummel csak utólag következtet. Mert már régebben szemet vetett rá, amikor akarata számára megfelelő médiumot keresett, s így kiismerte szokásait? Hummel valóban ezt állítja, de ebben az összefüggésben a Diák kiejtésére nem céloz. Mert Hummel olyan ember, akit leginkább az emberek feletti hatalom érdekel, aki házakba tör be, *ablakokon lopódzik át,* embereket tesz tönkre? Szolgája, Johansson csakugyan ezt mondja róla a Diáknak, s Hummel, amikor a Diák kiejtését hibáztatja, éppen őt igyekszik hatalmába keríteni, hogy segítségével bejuthasson a díszes sarokházba, az Ezredes otthonába, a kerek szalonba, mely sarokablakával egyszerre hívogatja és távol tartja. A Diák tehát felidézheti Hummelben az ablak képzetét, amikor a Diákot eszközévé és áldozatává készül tenni, amint annak apját is azzá tette egykor. A Diák azonban nem tiltakozik az ellen, hogy Hummel szerint rosszul ejti a nem is használt „ablak" szót, jóllehet első beszélgetésük során protestáló gyanakvással figyeli az Öregember tolakodását. Hummel megjegyzését lehet végül elnézésnek, elírásnak is te-

[4] *The Chamber Plays,* translated from the Swedish by Evert Sprinchorn, Seabury Quinn, Jr., and Kenneth Petersen, 115.

kinteni, és „kijavítani", amint ezt Strindberg nem egy fordítója tette. Ez a „korrekció" azonban azon az észrevételen alapszik, hogy nélküle a szövegrész nem értelmezhető egyértelmű világossággal és realisztikusan. A dráma szövege azonban számos más helyen is talányos, nem mentes a misztikától, s a fantasztikumot nem kizárólag a társadalmi igazság – vagy igazságtalanság – egyértelmű kiemelésére használja.

Nem kizárólag, de azért nem is ritkán. Amikor Hummel meg akarja hatni, mert meg akarja nyerni a Diákot, s felé nyújtja hideg kezét, a Diák iszonyodva érzi a vénember jeges szorítását, ki alig hajlandó elengedni áldozatát, s valósággal kiszívja életerejét. A jelenet Hummel vámpírtermészetét nagy drámai nyomatékkal emeli ki. Hummel fantasztikusan felmagasodik, de nem az emberi nagyság, hanem a ragadozó hatalom értelmében. Ajtókat és szíveket egyaránt meg tud nyitni, ha akaratát engedelmes karokra képes bízni. A Diákot azzal biztatja szolgálatra, hogy a teremtés urává teszi. A Diák ördögi alkut sejt az ajánlat mögött, s bár Hummel tagadja, hogy meg akarná vásárolni a lelkét, a paktum mefisztói párhuzama félreérthetetlen. (A párhuzamokkal való sejtetést Strindberg művészete egyik erősségének tartotta.) Hummel fantasztikus felmagasztaltatása számára további jelképes távlatot nyújt Johansson jellemzése: „Naphosszat diadalszekéren hajtat, mint Thor, a nagy isten . . . Szemmel tartja a házakat, lerombolja őket, utcákat nyit, városstereket alakít, . . . elpusztítja ellenségeit."[5] A fantasztikus felnagyítás ugyanakkor Hummel emberi törpeségével is megfér és groteszk kontrasztban áll. Diadalmas harci szekere tolószék, a nagy isten nyomorék vénember, a szekerét egy koldus húzza, s ha Hummel egykor nagy Don Juan volt is, most inkább lótolvajhoz hasonlít a rabszolgapiacon. Embereket lop, kifürkészi vétkeiket, s a törvényt kijátszva szolgáivá teszi s éhkoppon tartja őket – panaszolja Johansson a Diáknak. A vámpír a századforduló és századelő üzletembere. Fantasztikumának látszólagos irrealitása reális alapokon nyugszik.

Ugyancsak realisztikusan motivált fantasztikumot képvisel a halott Konzul kísértete is, mely szemfedőjébe burkolózva, fényes nappal egyszercsak kisétál a nevezetes ház főbejáratán. Hogy csak a Diák látja, s Hummel nem, azon a néző éppúgy nem csodálkozik, mint Hummel, hiszen tudja már, hogy a Diák olyan dolgokat is meglát, amelyek mások előtt rejtve maradnak; többek között ebben rejlik szolgálatának értéke az Öregember számára. A jelenség ismételt jelentkezése maga is olyan művészi és lelki közeget teremt, amelyben a természetellenes látóképesség természetes adottságként hat. A látomás lélektanilag is indokolt: Hummel annyira felajzotta a Diák kíváncsiságát a különös ház iránt, hogy nem csoda, ha – mielőtt a Diák megindulna a ház felé – túlfűtött képzeletében a ház lakói indulnak meg őfelé; aki él, a maga fizikai valóságában, aki holt, kísértetként. A kétféle értelmezési lehetőség ugyan ellentétes előfeltevésekből indul ki; amelyik a Diák különleges látóképességével érvel, az a halott Konzult látványnak tekinti, amelyik viszont a Diák különleges lelkiállapotában keresi a magyarázatot, az a kísértetet látomásnak tartja; de a strindbergi fantasztikum szívesen hagyja határozatlan lebegésben a valódi s az elképzelt találkozásának határmezsgyéjét, s előszeretettel tünteti fel a valódit képzeletbelinek s a képzeletbelit valódinak. Alkotói eljárása művészi világképéből adódik: ha a tapasztalati valóság és a swedenborgi szellemi szféra egyaránt létezik, akkor egy-egy jelenségen mindkettő jelenléte áttűnhet, s a jelenség jelenés is lehet, a jelenés pedig jelentéssel bíró, észlelhető – legalábbis „vasárnapi gyermekek" számára látható – jelenség.

[5] *I. m.*, 121.

Ám ha a halott Konzul kísértetének megjelenési módja kétértelmű is, a kísértetfigura társadalmi tartalma és morális motívációja egyértelmű és realisztikus. Hummel korábban azt mondja a Diáknak, hogy ha vasárnapi gyermek lenne, hamarosan látná, amint a halott kilép a házból, s mivel világéletében hivő ember volt, aki mindennél többre tartotta „méltóságát", személyesen ellenőrzi, félárbocra eresztették-e tiszteletére a konzuli zászlót, számba veszi a koszorúkat, megszámlálja a személyzeti bejárat gyászoló szegényeit. Egész életében nagyszerű temetésére készült, s amikor érezte, hogy közeleg a vég, hatalmas összeget sikkasztott az államtól. A méltó végtisztesség előfeltétele a méltatlan tisztességtelenség. Strindberg voltaképpen egy szóláshasonlatot alakít drámai jelenetté: a Konzul olyan hiú ember volt, hogy saját temetését is maga ellenőrizte . . . A szóláshasonlat képszerű megjelenítése éppoly groteszk hatást kelt Strindberg drámájában, mint a közmondások megfestése id. Pieter Brueghel képein. A strindbergi fantasztikumot itt egy státuszszimbólummá kövesült tartalmatlan élet magyarázza, amint a fantasztikum is ezt az életet értelmezi és minősíti. Funkciója nem a misztifikáció, hanem a szatirikus leleplezés. A Konzul életében is halott volt már, csoda-e hát, ha halálában is úgy viselkedett, mint amikor még „élt"?

Talányos titokból felfejthető fantasztikummá gazdagodik a Tejeslány-motívum is. Első felbukkanása az Öregemberből még csak meglepetést vált ki. Miután a Diák szót vált a lánnyal, Hummel nyíltan is megkérdi, kivel beszélgetett. A kérdés természetesnek tűnik, hiszen Hummel csak hallotta, de nem látta a jelenetet, az a körülmény azonban, hogy visszatér rá, arra vall, valamilyen oknál fogva fontos számára, hogy megtudja, kivel társalgott a Diák. Ezt a benyomást csak erősíti, hogy Hummel kisvártatva újra érdeklődik: miért beszélt a Diák magában az ivókútnál? Amikor pedig megtudja, hogy a fiú a Tejeslánnyal beszélt, Hummel megborzong. E ponton már nyilvánvaló, hogy a Tejeslány visszatérő vezérmotívumként kíséri Hummel életét. Hogy pontosan milyen szerepkörben, azt a néző vagy olvasó ekkor még nem tudhatja, de hogy Hummel életében van vezérmotívum, azt maga az Öregember is elismeri a Diák előtt: „Egész életem, kedves fiatalember, olyan, mint a tündérmesék. De bár a történetek különbözők, egy fonál mindegyiket összeköti, s ugyanaz a vezérmotívum állandóan visszatér."[6] Amikor a Diák Johanssontól tudakolja, milyen ember Hummel, érdemes-e szolgálatába állni, meg lehet-e benne bízni, a szolga figyelmezteti: Hummel kihasználja az embereket, nem könnyű megszabadulni tőle, ha már egyszer kivetette valakire a hálóját, és azt is hozzáfűzi, hogy gazdája semmitől sem fél földön és égen, csupán egy kis Tejeslánytól. Még a fejét is elfordítja, ha tejeskocsit lát. Hummel néha álmában beszél, egyszer Hamburgban lehetett . . .

Az első jelenet végén Hummel a hős Diákot élteti, ki saját életét kockáztatta, hogy másokét megmenthesse. Egy egyszerre kísértetiesen valóságos és álomszerűen koncentrált képben az ágáló Öregember szavait a színen lévők némajátékkal és a Diákra irányuló gesztusokkal kísérik: a koldusok némák maradnak, de leveszik sapkájukat, az ablakban álló Fiatal Hölgy zsebkendőjét lengeti, az Ezredes az ablakból figyel, Hummel egykori (s elaggott) menyasszonya feláll ablakánál, a cseléd a Konzul emeleti erkélyén felvonja a zászlót, Hummel arról szónokol, hogy ha ő nem is vasárnapi gyermek, képes a jövőbe látni, meg tudja gyógyítani a betegeket, s egy vasárnap reggel Hamburgban egy vízbefúlt lelket visszahozott az életbe.

[6] *I. m.*, 112.

E pillanatban lép színre a Tejeslány. Csak a Diák és az Öregember látja. *„Karjait fuldoklóként nyújtja feje fölé, és merőn néz az Öregemberre. Az Öregember leül, s megrettenve, megriadva összezsugorodik."*[7]

A látomásos valóság valóságos látomásba csapott át? A fuldokló lány képe s Hummel riadalma rácáfol az Öregember dicsekvésére? Hummel elkövetett a lány ellen valamit, amit most a Diák ellen is el készül követni? A Tejeslány és a Diák mint valódi és potenciális áldozat együvé, a drámai ellentét azonos oldalára tartozik az Öregemberrel szemben? Hummel lelkifurdalásának kifejeződéseként, a Diák pedig gyanújának jeleként vizionálja egyszerre a Tejeslányt, kit korábban csak a Diák látott? Az Öregember és a fiatal Diák tudattartalmai között rejtett azonosság is van? Egyáltalán, „mit jelent mindez?"[8] — kérdezi a Diák is, mintegy a közönség nevében. Az első jelenet zárómondatában a Diáknak Johansson felel — a publikumnak Strindberg: „Majd meglátjuk! Majd meglátjuk!"[9]

A titok tokja a második jelenetben pattan fel. Az Öregember számításainak megfelelően a Diákot bátorsága, Hummelt arcátlansága besegítette az Ezredes otthonába. Hummel mindenekelőtt a házigazdát keresi fel, rohanja le és semmisíti meg mind anyagi, mind erkölcsi tekintetben. Mivel váltóit felvásárolta, gátlástalanul zsarolhatja. Tüstént követelőzni is kezd: az Ezredes biztosítson számára szabad bejárást házába, tekintse állandó vendégének, bocsássa el szolgálatából inasát, Bengtssont. A hüledező házigazda felháborodva hivatkozik Bengtsson hűségére, kitüntetésére, saját címerére és becsületére, Hummel azonban könyörtelenül támad tovább: kimutatja, hogy az Ezredes családi neve már száz éve hiányzik a nemesi genealógiából, zsebre vágja pecsétgyűrűjét, ráolvassa, hogy ezredesi rangjától is régen megfosztották, és rábizonyítja, hogy ha leveszi parókáját, kiveszi fogsorát, leborotválja bajuszát és lehántja fűzőjét, akkor a tükörből egy inas képe pillant vissza rá, aki egy bizonyos házban a cselédekkel cicázott, hogy a konyhában lopkodhasson. Az Ezredes tehát olyan karriert futott be, amilyenre a *Júlia kisasszony* inasa áhítozott. Az egykori naturalista darab drámai akciógrádiusza realisztikusan meghosszabbodott. Hummelnek az Ezredessel szembeni személyeskedő gyűlöletét személyes sérelem magyarázza; az Ezredes annak idején elorozta, elcsábította Hummel menyasszonyát.

A lemeztelenítő leleplezés azonban nemcsak az Ezredest sújtja. A „kísértetvacsora" jó alkalom Hummelnek arra, hogy az egész társaság felett ítélőszéket tartson. Elő sem kell sorolnia vétkeiket ahhoz, hogy szégyenbe süllyessze őket; elég ha csenddel nyomatékosított célzásait megteszi, s máris feltárul a jelent is mérgező múlt minden bűne, s az asztal körül csupa bűnös ül: a ház ura, ki méltatlanul bitorolja címét s rangját; a ház asszonya, aki Hummeltől szült férjének gyermeket, s aki urát a Báróval is megcsalta; Báró Skanskorg, az ékszertolvaj, ki válik feleségétől, örökségre les, s a házmesterlány kezére pályázik; és Beatrice von Holsteinkrona, egykor Hummel menyasszonya, később az Ezredes szeretője, jelenleg gyengeelméjű vénkisasszony. A nemtelen nemesek és álnemesek e csalódást, csalást és bűnt kigőzölgő, csüggesztő és hervasztó légkörétől kívánja Hummel megóvni a fiatalokat, lányát s a Diákot, kik az Ifjú Hölgy szecessziósan dekoratív jácint-szobájában ülnek, távol a kísértervacsora kétes társaságától. Az ő érdekükben s az ő nevük-

[7] *I. m.*, 124.
[8] Uo.
[9] Uo.

ben kongatja meg Hummel a gyászharangot a kísértetvacsora asztaltársasága felett, jelzi, hogy hamarosan üt végső órájuk, és sújt le mankójával – mintegy isten nevében – az asztalra.

Ekkor azonban váratlan fordulat következik be. A ház asszonya, a Múmia megállítja a falióra ingáját, elejét veszi a kollektív végítéletnek, és az ítélkező fejére mondja ki az ítéletet. Ha ők tévedtek és vétkeztek is, a főbűnös Hummel, a lélektolvaj rabszolgakereskedő, ki egykor a háziasszonyt, az Ezredes feleségét is ellopta, a Konzult adósságokkal megfojtotta, s a Diákot is elorozta, apja sohasem volt kötelezettségeivel bilincsbe verte. A Múmia Bengtssont is segítségül hívja, és tanúként megidézi. A Tejeslány rövid időre ismét (s utoljára) megjelenik, immár félreérthetetlenül Hummel bűnösségének mementójaként, csak Hummel számára láthatóan. Bengtsson nem késlekedik megadni Hummelnek a kegyelemdöfést: Hummel valamikor Bengtsson szolgálatában állt, az ő konyhájában volt parazita ingyenélő, ette meg az étel javát, s amikor a szakácsot vádolták tolvajlással, Hummel majdnem börtönbe záratta urait. Később Hamburgban uzsorásként tűnt fel, s vád alá is került, mivel egy fiatal lányt kicsábított a jégre, hogy vízbe fojtsa: ő volt egyik bűntényének egyetlen tanúja. Hummel összeomlik, a Múmia felszólítására szótlanul kirakja zsebéből a felvásárolt váltókat, a végrendeletet, és bemegy a Múmia szobájába. „Egy kötelet találsz ott – figyelmezteti a Múmia –, olyan, mint az, amelyikkel megfojtottad a Konzult, s meg készültél fojtani jótevődet. . . . Eredj!"[10] Hummel bemegy, Bengtsson pedig az ajtó elé állítja a spanyolfalat, mellyel a ház lakói a haldoklókat szokták elkülöníteni.

Miként az Ezredes pályája, Hummel sorsa is úgy hat, mintha a *Júlia kisasszony* inasának sorsvonalát hosszabbítaná meg; az Ezredesék és Hummel közötti hatalmi hintajáték pedig *Az erősebb*-ben kikísérletezett váltás-technika leleményét fejleszti tovább. Az egyfelvonásos – novellisztikus fordulópontot drámai váltópontként megjelenítő – módszerének átvétele a *Kísértetszonáta* második jelenetének viszonylagos önállóságát és kihegyezett koncentráltságát is jelzi. Míg azonban *Az erősebb*-ben a feleség és a szerető szembenállásában és váltakozó sikerű erőmutatványaiban két egyaránt immorális magatartás szembesül, a *Kísértetszonátá*ban Strindberg kísérletet tesz morális mozzanatok katartikus beépítésére. A Múmia a leleplező leleplezésekor így beszél: „Én el tudom törölni a múltat, és meg nem történtté tudom tenni, ami megtörtént. Nem megvesztegetésekkel, nem fenyegetésekkel, hanem szenvedéssel és megbocsátással. . . . Szegény, nyomorúságos teremtések vagyunk, tudjuk ezt. Tévelyegtünk és vétkeztünk mi is, mint a többiek. Nem azok vagyunk, amiknek látszunk. Lelkünk mélyén jobbak vagyunk önmagunknál, mert borzadunk és undorodunk vétkeinktől. Mikor azonban te, Jacob Hummel, hamis neveddel idejössz, hogy ítéletet ülj felettünk, ezzel csak azt bizonyítod, hogy sokkal alávalóbb vagy, mint mi. Nem az vagy, aminek látszol!"[11] Meglepő módon maga Hummel is vállalja a halált. A Múmia, miután halálra ítélte, még meg is áldja: „Elvégeztetett! – Isten irgalmazzon lelkének!"[12] Az áldásra mindenki „ámen"-t mond, s a jácintszobából kihallatszik a Fiatal Hölgy hárfajátéka és a Diák szava, amint a Napéneket recitálja az *Edda-dalok*ból:

[10] *I. m.*, 139.
[11] *I. m.*, 137–138.
[12] *I. m.*, 140.

Mert a düh dacos tetteit
Csak a jóság
Teheti jóvá.[13]

A jelenetvég expresszív áramlásában a katarzis leválik a drámáról, és líraian önállósul.

Az expresszív, sőt expresszionisztikus felfokozottság a jelenet egészét is jellemzi, s akkor a leghatásosabb, amikor a hétköznapit groteszkké torzítja, s kísértetiesen különccé, ironikusan abszurddá hegyezi. „Kissé különösek"[14] — jellemzi a társaság extrém voltát Bengtsson, miközben a pincérnek öltözött Johanssonnal beszélgetve beavatja a nézőt az előkelő szalon furcsa világába. A szokatlan azonban azonnal a megszokott közegében jelentkezik. Az alkalom, mely e különös kompániát egybegyűjti, „csak a szokásos kísértetvacsora, ahogy ezt általában hívjuk".[15] Az összejövetel célja a céltalanság leplezése: „Teát isznak, s egy szót sem szólnak, vagy az Ezredes egyedül szónokol."[16] Az értelmetlen tevékenység groteszkké, bábszerűvé, maszkszerűvé, mechanikussá teszi a figurákat, akik ahelyett, hogy a régi arisztokrácia módjára legalább együtt zenélnének, csak együtt rágcsálnak: „valamennyien egyszerre s mindnyájan unisonóban ropogtatják kétszersültjüket és kekszüket."[17] A kísértetiesség oka a társadalmi céltalanság és iránytalanság, tünete az emberi szubsztancialitás hiánya, mértéke az abszurditás: „Mindnyájan olyanok, mint a kísértetek. . . . Ez már húsz éve így megy — mindig ugyanazok az emberek, akik mindig ugyanazokat a dolgokat mondják. Vagy hallgatnak, nehogy zavarba jöjjenek."[18] A kísértetvacsora résztvevőinek egyszólamú rágcsálása úgy hangzik, mint „patkánycsapat a padláson".[19]

Az állat-hasonlat nem alkalmi lelemény, s nem egyszeri telitalálat. E drámában nem is a naturalizmusnak az ember alatti szféra iránti érdeklődését fejezi ki; a *Kísértetszonátá*ban az arisztokrácia megüresedett életformájának és az alulról felszínre tört burzsoázia ragadozó életvitelének kísértetiességét sugallja. A ház asszonya — ki negyven éve ül szobájában egy tapétaajtó mögött, s csak nagy ritkán lép be a szalonba, hogy fiatalságának fehér márványszobrát vénségének múmia-korával szembesítse — papagájnak képzeli magát, papagájként gügyög — s talán csakugyan papagáj — mondja róla Bengtsson. Hummel fekete pókként mozog nesztelenül mankóin, amikor az Ezredes otthonába hivatlanul bekúszik; a kísértetvacsora résztvevőinek végső óráját elütő falióra ketyegését szú percegéséhez hasonlítja; Bengtsson jellemzése szerint ökörként falta fel szolga korában az ételt, vámpírként ült a konyhában, minden velőt kiszívott a házból, s lakóit csontvázakká fosztotta. Hamburgban Hummel uzsorássá s vérszopóvá változott; amikor a Múmia — a papagájbeszéddel felhagyva — leleplezi, döglődő rovarként húzódzkodik össze; s végül, mielőtt belépne a Múmia halál-szobájába, papagájként cserreg.

A *Kísértetszonáta* második jelenete Strindberg legjobb, legmodernebb lapjai közé tartozik. A fehér márványszobor ideális szépségének és a Múmia összeaszott, torz vénsé-

[13] Uo.
[14] *I. m.*, 125.
[15] Uo.
[16] Uo.
[17] Uo.
[18] Uo.
[19] Uo.

gének szembeállítása olyan konfrontáció, melynek távolabbi vagy közelebbi párhuzama a kortárs művészetben sokfelé, sokféleképpen felötlik. Már Picasso *Kislány a gömbön* című kettős portréja is az ideális szépséget perelteti a vaskos realitással: a leányalak finom, törékeny és hajlékony — a férfi tagbaszakadt, masszív és tömbszerű; a kislány elgördülő gömbön áll — a férfi nyugvó hasábon ül; a leány karját s kezét kecsesen, finoman felfelé hajlítja — a férfi az ölében nyugtatja; a kislány feje és keze az égbe nyúlik — a férfi mögött a föld a háttér; a kislány szemből — a férfi oldalnézetből látszik; a leányalak dereka, törzse, karja, keze, feje maga a hajlékony elevenség — a férfi csupa kemény derékszög, maga a vaskos rendíthetetlenség. Bartóknak a *Kísértetszonátá*val szinte egyidős *Két portré*ja (1907—1908) pedig már alcíme szerint is egy „ideális" és egy „torz" arckép zenei karakterisztikumát szembesíti későbbi műveit is előrevetítő érvénnyel.

A korai expresszionista festészet előszeretettel mintázza felháborodásának, indulatának képére egy eltorzult társadalmi képlet alakjait, s mutatja fel a rútat s a groteszket önmagában is. James Ensor *Különös maszkok* című festménye (1892) akár a kísértetvacsora némely figurájának illusztrációja is lehetne; Edvard Munch *A kiáltás* (1895) torz rémületével és magányos sikolyával a kései Strindberg hangjával és hangulatával rokon életérzést szólaltat meg; Georges Rouault *A házaspár* (1905) középmagas, megtört, komor férfialakjával és megtermett, kifordított kezű, nagy tenyerű, közönséges, torz arcú, groteszk női figurájával bízvást megörökíthetné a Konzul és a Házmesterné viszonyának Strindberg sugallta természetét.

Az expresszionisztikus korszakába lépő fiatal O'Neill Strindberget „szupernaturalizmus"-áért, a felszíni valóságtól a mélyben áramló szellemi, lelki igazsághoz történő áttöréséért tisztelte mestereként. A Provincetown Színház 1924. január 3-i *Kísértetszonáta*-előadásának színlapján *Strindberg és a mi színházunk* címmel O'Neill a következőket írta: „Strindberg volt korunk színháza minden modernségének előfutára . . . csak a »szupernaturalizmus« valamilyen formájának segítségével fejezhetjük ki a színházban azt, amit intuitíve felfogunk ama önpusztító monomániából, mely az az engedményes kamatláb, amit nekünk, moderneknek a kölcsönkapott életért fizetnünk kell. . . . A régi »naturalizmus« . . . apáinknak az önismeretre irányuló bátor törekvését úgy képviseli, hogy családi kodakot tart a rossz természetnek. Mi szégyelljük, hogy annyi kulcslyukon bekukucskáltunk, s mindig súlyos, köznapi testeket — kövér tényeket — lestünk meg, melyek között egyetlen meztelen lélek sem akadt; torkig vagyunk a látszattal. . . . Mindaz, ami maradandó abban, amit pontatlan szóhasználattal »expresszionizmus«-nak nevezünk — mindaz, ami művészi szempontból érvényes és egészséges a színházban — nyilvánvalóan visszavezethető Wedekinden át Strindberg *Álomjátékára*, *Bűnök és bűnökjére*, *Kísértetszonátájára* stb."[20] S hogy ez az O'Neilltől kívánatosnak tartott drámamodell jól megfér a látszó valóság kifejezően groteszk eltorzításával, azt többek között olyan O'Neill-drámák bizonyítják, mint a *Jones császár* vagy *A szőrös majom*. A groteszket a *Kísértetszonáta* második jelenetében az abszurditásig fokozó, a rútat ironikusan kezelő, a kísértetieset a kiüresedett leleplezésére használó Strindberg pedig az abszurd dráma Dürrenmatt és Albee nevével fémjelezhető vonulatának előfutára.

[20] EUGENE O'NEILL: *Strindberg and Our Theatre.* In: Oscar Cargill, N. Bryllion Fagin, and William J. Fisher (eds.): *O'Neill and His Plays.* New York, 1970, 108—109.

A *Kísértetszonáta* második jelenete drámai hatását a hétköznapi s a különleges, a megszokott s a szokatlan, a természetes s a természetfeletti holdkóros biztonsággal, kísérteties hitelességgel történő elkeverésének köszönheti. A harmadik jelenet is erre a hatásra törekszik, de az előző szín művészi szintjét nem éri el.

A köznapit itt Strindberg közvetítés nélkül, a maga nyers, naturális közvetlenségében mutatja be, átélhető, meggyőző megformáltság nélkül. Az Ifjú Hölgy szinte elállíthatatlan szóáradatban panaszkodik szakácsnőjére és szobalányára. A szakácsnő ehetetlenné főzi a marhahúst, s maga falja föl az ízes húslevest és mártást; zaccot kínál úrnőjének, s megissza a kávét; vízzel hígított italt szolgál föl az étkezéshez, s megissza a bort. A szobalány több kárt csinál, mint amennyi hasznot hajt: kisöpri az íróasztal lába alól a szintező dugódarabot, s úrnőjének minden nap új dugót kell vágnia, hogy el ne billenjen az asztal; összetintázza a tolltartót és a tintatartót, s gazdasszonyának kell mindkettőt megtisztogatni; nyitva hagyja az ablakot, hanyagul söpör, gondatlanul gyújt be a kályhába, rosszul mosogat, maszatosan törölget, s mindent az Ifjú Hölgynek kell helyrehoznia.

A Diák megpróbálja megvigasztalni, javasolja, hogy zenéljenek inkább, megkéri a kezét, de hasztalan: a Diák olyan Siegfried, aki — bár Hummel mintegy előkészítésként és bevezetőként megnézette vele *A Walkürt* — nem tudja felébreszteni, megnyerni és magáévá tenni Brünnhildéjét. A köznapi élet közvetlen bemutatását a szimbolikus szféra közvetlen kifejezése egészíti ki: a Buddha-szobor, a jácintok, a hópelyhek és csillagok esztétikus és szinesztétikus ezoterikája.

A két önmagában is közvetlen s ezért elvont létsík művészi összekapcsolása is közvetlen s ennélfogva ugyancsak absztrakt jellegű. Egyrészt, a mindennapi élet vulgaritását szecessziós, sőt expresszionisztikus túlfokozás van hivatva a jelképes jelentés és jelentőség szintjére fellendíteni.[21] Így lesz a szakácsnőből „felpuffadt szörnyeteg",[22] „csecsemők vérét szopó lámia",[23] aki „a vámpírok Hummel-féle családjába tartozik",[24] kiszívja gazdái erejét, s felfalja őket. Ami azonban Hummel esetében a drámai bemutatás művészi evidenciája révén hihető erejű, az a szakácsnő példázatában puszta állítás marad; benne Strindberg nőgyűlölete vet mentségtől nem csillapított, kései lobbot. Másrészt, a természetfeletti szféra allegorikus egyenesvonalúsággal nyílallik át a lenti létbe. Ennek megfelelően a szakácsnő helyéről elmozdíthatatlan, állásából elbocsáthatatlan hatalom, hiszen „bűneink miatt kaptuk őt",[25] ki „része azoknak a megpróbáltatásoknak és sorscsapásoknak, amelyeket e házban el kell szenvednünk"[26] — mondja róla az Ifjú Hölgy.

A vén satrafa tehát a swedenborgi misztika gonosz szelleme. Ezt az abszurdan allegorikus szerepet maga is feszengve viseli; amikor az ízes szaftot helyettesítő színes löttyel megjelenik, s az Ifjú Hölgy megrémül tőle, a Diák pedig kidobja, a Szakácsnő ezt

[21] A strindbergi dráma szecessziós vonásaira vö.: VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *Modernség, dráma, Brecht.* Akadémiai doktori értekezés, Budapest, 1978, 201—205, 211. — A *Kísértetszonáta* expresszionista értelmezésére vö.: CARL ENOCH WILLIAM LEONARD DAHLSTRÖM: *Strindberg's Dramatic Expressionism.* Ann Arbor, 1930, 195—201. — Strindberg és Munch viszonyára vö.: N. PEVSNER: *Wegbereiter moderner Forsgebung. Von Morris bis Gropius.* Hamburg, 1957, 53. VAJDA GYÖRGY MIHÁLY: *i. m.*, 178.

[22] *The Chamber Plays,* 143.

[23] *I. m.*, 150.

[24] *I. m.*, 143.

[25] *I. m.*, 144.

[26] *I. m.*, 145.

mondja: „Mi megcsapoljuk véreteket, és cserébe vizet adunk vissza, melyhez a színezőanyagot hozzákevertük. Ez a színezőanyag! – Most távozom, de ez nem jelenti azt, hogy nem addig maradtam, ameddig nekem tetszett."[27] E mozzanat nem alkalmi ötlet, hanem egy megelőző hely közeli visszhangja. A Diák egyszer már kiparancsolta a Szakácsnőt, s ő akkor is így beszélt vissza: „Majd ha kedvem lesz, megyek! *(Szünet)* Most van kedvem hozzá! *Eltűnik.*"[28] Míg a második színbeli szobajelenet alakjai egy valóságsúlyos motívum groteszk eltúlzása révén kapták meg kísérteties abszurditásukat, a harmadik szín figurái egy elképzelt szellemszféra elvontan direkt valószerűsítésének megkísérlése okán válnak kísértetiesen valószerűtlenné, allegorikusan abszurddá. A papagájként fecsegő Múmia és a vámpírból papagájjá változó Hummel megjelenítésekor az írói irónia egy társadalmilag és drámailag konkrét jelenetben célba talál és célhoz ér. Az önérzetesen közönséges rossz szellem rajzában azonban a megvalósítás kezet emel a szándékra, s a kép képtelenségének komikuma a szerzői koncepció elvontságát akaratlanul is felmutatja.

Ez az elvontság a névadásban is kifejeződik. Az első és második jelenet alapjában véve egy valóságos helyzet expresszionisztikus felfokozását nyújtja. Ennek megfelelően a legfontosabb szereplőket személynév és személyt jelölő köznév egyaránt azonosítja: Hummel az Öregember, Arkenholz a Diák, Amelia a Múmia, Adele az Ifjú Hölgy, Skanskorg a Báró, az Előkelő, és Beatrice von Holsteinkrona a Menyasszony. A személynév és a személyt jelölő köznév vagy már a szereplők jegyzékében együtt szerepel (mint az Öregember, a Diák és a Báró esetében), vagy a dráma szövegében párosul egymással (mint a Múmia, az Ifjú Hölgy és a Menyasszony példájában). Az expresszionisztikusan elvont általánosítás tendenciáját jelzi, hogy ahol a szereplők felsorolásakor kétfajta név áll együtt, ott mindig a köznév jelenik meg előbb; hogy a dráma szövegében, a figurák megnyilatkozásai előtt csak a köznév olvasható; s erre vall az is, hogy azok a szereplők, akik csak általános funkciójukat képviselik, csupán köznevükön szerepelnek (a Tejeslány, a Házmesterné, a Halott vagy másképpen a Konzul, a Feketeruhás Nő és az Ezredes). A puszta köznévvel feltüntetett Tejeslány jelenéshez méltó elvontságát a csak személynévvel jelölt Johansson és Bengtsson inashoz illő konkrétsága ellensúlyozza.

A harmadik jelenet felett azonban névadás tekintetében is az elvontság az úr: a színen megszólaló szereplők mindegyikét csak közneve mutatja be: a Diák akkor is csupán Diák, amikor házassági ajánlatot tesz, s az Ifjú Hölgy akkor is Ifjú Hölgy marad, amikor a Diák megkéri a kezét (s csak a harmadik jelenet első színiutasítása jelzi zárójelben, hogy Adeléről van szó, és ezt is alkalmasint csak az előző jelenetben fellépő figurával való dramaturgiai azonosítás érdekében teszi). Szemben a második jelenet két inasával, Johanssonnal és Bengtssonnal, kinek csak személyneve van, a harmadik szín Szakácsnőjének egyáltalán nincs személyneve: ő maga a megtestesült, elvont, expresszionisztikus Gonoszság.

Elvont általánosságával szemben a leleplező értelem is tehetetlen. A Diák hiába mondja el az Ifjú Hölgynek, hogy a papot, aki oly meghatóan beszélt Hummel temetésén, másnap letartóztatták, mert megdézsmálta az egyház vagyonát; hogy a Diák apja egyszer őszinteségi rohamában sorban rábizonyította vendégeire csalásaikat; s hogy maga az Ifjú Hölgy is beteg, fertőzött, és – mint a teremtésben minden – még szép virágai is mérgezők: a bírálat nem ad magabiztosságot, s beiktatott betét, múló epizód marad; a Diák

[27] *I. m.*, 147.
[28] *I. m.*, 145.

apját szókimondásáért — mely a második szín leleplezésének sápadt mása csupán — az őrültek házába zárták; az Ifjú Hölgy a Diák szavainak hallatára haldokolni kezd; s maga a Diák is úgy érzi elhagyja az ereje: a konyhai vámpír elszívja a vérét.

A Diák a lányra Buddha áldását kéri, a halált szabadítóként köszönti, a hárfa, melynek húrjait csak az imént hasztalan próbálta megszólaltatni, felzeng, s az *Edda-dalok* Napénekét játssza. Hummel lányát tehát ugyanaz az ének búcsúztatja, mint amelyik Hummelt kísérte át a másvilágra. A szoba eltűnik, s a távolban megjelenik Böcklin képe, *A holtak szigete.* A szigetről lágy, kellemes, melankolikus zene hangzik.

A *Kísértetszonáta* tehát a vámpirizmus változataitól szól,[29] ennek adja evilági és misztikus, társadalmi és swedenborgi, lélektani és lélekjáró, racionális és irracionális, természetes és természetfeletti, realisztikus és kísérteties átvilágítását, illetve szellemképét. Egy kísértetiessé vált világ leleplező és titokzatos tükreként könyörtelenül kísérti, napjainkig kíséri a modern drámát s az expresszionista színpadot: kihívás és varázslat egyszerre.

A dráma címében, „Opus 3"-as jelzésében, felépítésének tematikus és motivikus rendjében rejlő zenei célzások Strindberg kritikusait arra indították, hogy párhuzamokat keressenek a *Kísértetszonáta* (s általában a kamaradarabok dramaturgiája) és Beethoven szonátaművészete között. A párhuzamok felállításában maga Strindberg is kezükre járt, amikor E. Scheringnek arról írt 1907. április 1-i levelében, hogy drámáját Beethoven d-moll hangnemű „Kísértetszonátá"-ja után kell elnevezni. A kérdéses szonáta, Beethoven *Opus 31. No. 2*-es zongoraszonátája, Strindberg kedvence, ugyan szintén Strindbergtől kapta a „Kísértetszonáta" elnevezést, s maga Beethoven Shakespeare *Vihar*jára utalt, amikor a szonáta hangulatát jellemezni kívánta, az azonban kétségtelen, hogy a mű első tétele tapogatódzó, tört hármashangzatainak és keményen kopogó, sebes nyolcad-szekvenciáinak kontrasztjával, meg-megtörő s dacosan előrelendülő allegro meneteinek újuló rohamaival és recitativo-szerű beszédes gesztusaival démonikus, olykor egyenesen kísérteties hatást kelt. Másfelől az is tagadhatatlan, hogy a szonáta és a dráma között általában is van bizonyos formai megfelelés. Nemcsak azért, mert mindkettő expozícióval indul, a szonáta kidolgozási része egybevethető a drámai bonyodalommal s mindkét műformának van tetőpontja és megoldása, hanem azért is, mert a szonáta zenei folyamata éppoly arisztotelészi szükségszerűséggel bontja ki az ellentéteket az expozícióban meghatározott adottságokból, mint a drámáé. A zenei hatás általános jelenbelisége a szonáta (szimfónia) drámaian felfokozott világában fokozottan érvényesül, amikor e zenei műforma a jelenként átélt, a világot megjelenítő dráma felé fordul. A drámai töltés kivált a beethoveni szonátaformában erős, olyannyira, hogy korának német kultúrájában, de egyetemes kultúrájában is a legmegrendítőbb, legkatartikusabb drámai élményeket Beethoven hangszeres és zenekari szonátái: szimfóniai váltják ki.

Strindberg *Kísértetszonátá*jának zenei vetületét, „szonáta"-aspektusát Evert Sprinchorn a kamaradarabok 1962-es amerikai kiadása alá írt előszavában a következőképpen értelmezi: „A *Kísértetszonáta* felfoghatatlan zenei elemzés nélkül, és színre sem vihető, hacsak nem zenedarabként rendezik. A színmű három jelenete egy szonáta három tételének felel meg; a főtéma azonnal az első jelenetben felcsendül, s ezt a mellék-

[29] Vö.: EVERT SPRINCHORN: Introduction to *The Chamber Plays,* XXI. — BIRGITTA STEENE: *The Greatest fire. A Study of August Strindberg.* Carbondale and Edwardsville, London and Amsterdam, 1973, 113—114.

témák gyorsan követik."[30] (Főtémának Sprinchorn a vámpirizmust tekinti, a melléktémákat pedig így jellemzi: „E színdarab melléktémái *A leégett ház*ban főtémaként szerepeltek: a világ hamis, hazugságokból, csalásokból és illúziókból áll; élni annyi, mint bűnösnek lenni, s a halál a számlák kiegyenlítése."[31] „Az első s leghosszabb jelenet, melyet merő dramaturgiai virtuozitás szempontjából sohasem múltak felül, fürge allegro, melynek hangulatát a Diák fiatalos élénksége és az Öregember ragadozó mohósága tartja fenn, amint tervüket szövik, hogy az előkelő házba bejuthassanak. A második jelenet vagy tétel, a largo éles kontrasztot képvisel. Lassú tempójára és hosszú, néma szüneteire zajlik le a kísértetvacsora. Az utolsó jelenet csendes andante, mely a szonáta főtémáját emeli ki, és a művet ragyogó kódával fejezi be, mely az összes témát újra megszólaltatja."[32]

Strindberg a *Kísértetszonáta* beethoveni vonatkozásait alkalmasint még egyik főhősének nevével is jelzi: Hummel igazgató modellje nemcsak I. H. Hummel stockholmi kereskedő volt, kinek magamutogató emberszeretete bosszantotta az írót, s nem is csupán A. H. Hummel amerikai ügyvéd lehetett, akit összeesküvés vádjával elítéltek, hanem feltehetőleg J. N. Hummel pozsonyi származású zongoraművész és zeneszerző is volt, akit Mozart tanított, és aki Beethoven új zenei törekvéseivel rokonszenvezett.[33]

Ám ha vannak is bizonyos megfelelések Strindberg *Kísértetszonátá*ja és Beethoven *Opus 31. No. 2*-es, d-moll zongoraszonátája között, a két művet és művészetet kockázatos vállalkozás volna túlságosan szoros párhuzamok abroncsába fogni. Ha a *Kísértetszonáta* első jelenete és a Beethoven-szonáta első tétele között van is hangulati rokonság, ez a második és harmadik szerkezeti egységben megszűnik. A kísértetiesség a *Kísértetszonáta* második jelenének groteszk abszurditásában tetőzik, a Beethoven-szonáta második tételének éneklő szépségében viszont eltűnik. A beethoveni démonikusság nem azonos a strindbergi patologikus vámpírszerűséggel. A *Kísértetszonáta* jeleneteinek Sprinchorn felvázolta zenei karakterisztikája (allegro—largo—andante) nem esik egybe a Beethoven-mű tételeinek megjelölésével (largo—allegro—adagio—allegretto). Efféle egybevágást Sprinchorn sem tételez fel, hiszen ő csak a Strindberg-dráma szonáta formáját törekszik leírni, s nem az *Opus 31. No. 2*-es Beethoven-szonátával von párhuzamot. Ha Beethoven d-moll szonátája erős drámai kontrasztokon épül is, Strindberg *Kísértetszonátá*jában a konfliktus erejét csökkenti az a tény, hogy a vámpírokkal szemben nem mindig küzdelemre kész ellenfelek állnak (mint Hummel ellenében a Múmia), hanem gyakran csak áldozatok (Hummellel szemben a Tejeslány, a Diák, a Konzul vagy az Ezredes; a Szakácsnővel szemben az Ifjú Hölgy és részben a Diák). Minthogy Strindberg érzékelés- és kifejezésmódja még költeményeiben is távol áll Hofmannsthal, Maeterlinck vagy Yeats zenei fogékonyságától, a drámaformának a szonátaformához való közelítése inkább csak azt jelzi, hogy az autonóm drámai cselekvésnek az Inferno-válság után bekövetkezett fokozott értékcsökkenése Strindberget arra késztette, hogy új drámaszerkesztési eljárásokkal kísérletezzék. Ez jut kifejezésre a *Kísértetszonáta* tematikus és motivikus kompozíciójában.[34] A *Kísértetszo-*

[30] EVERT SPRINCHORN: *Introduction to The Chamber Plays,* XX, 225.

[31] Uo.

[32] Uo.

[33] Vö. *The Chamber Plays,* 225—226. *Humla* svédül méhet jelent. B. Steene arra figyelmeztet, hogy Hummel valóban egy szívó és zümmögő rovar benyomását kelti. *The Greatest Fire,* 114.

[34] B. Steene az összefüggést a következőképpen jellemzi: „A *Kísértetszonáta* . . . három tételre (jelenetre) oszlik s az ABA zenei formát követi. Az 1. és 3. jelenetben a Diák a dráma világával szem-

náta szerzőjének ezért közelebbi rokona a korai Schönberg, mint az érett vagy a kései Beethoven, még ha Adrian Leverkühn, Thomas Mann *Doktor Faustus* című regényének részben Schönbergről mintázott ifjú zeneszerző hőse oly nagy érdeklődéssel hallgatta is zenei tanítójának előadását Beethoven *Opus 111*-es, két tételes zongoraszonátájának szilajon felajzott, majd éterien daloló hangzásvilágáról, melyben az alanyiság és a konvenció újszerű kapcsolatba lép, s a zeneköltő egyszerre búcsúzik az élettől és a szonátaformától. Erre vall a *Kísértetszonáta* expresszionisztikus légköre és formája is, mely a két képben komponált *Nagy országút* (Stora landsvägen, 1909) című drámában, Strindberg utolsó drámai munkájában jut el végső stációjához.

* * *

Támogatja-e ez a befogadói magatartás szemszögéből vezetett vizsgálat azt a bevezetőben jelzett felfogást, amely a műelemzés genetikus és receptív vetületét egymással pereltetí? Úgy vélem, nem.

Először is, tisztán receptív vizsgálódás csak a mű lényeges jelentésrétegeinek sérelmére végezhető. Ami a vámpirizmusnak mint a századforduló és századelő üzletemberét jellemző jelenségnek társadalmi és lélektani természetrajzáról kitűnt, a *Kísértetszonáta* naturalisztikus, szecessziós, realisztikus és expresszionisztikus vonásairól, abszurdba hajló groteszk jegyeiről kiderült, kettős kötöttségéről: társadalomkritikai és swedenborgi meghatározottságáról kitetszett, vagy Strindberg Inferno-élményére utalt, az a genetikus aspektus szükségszerű jelenlétére vallott.

Másodszor, egy merőben genetikus szándékú elemzés is óhatatlanul tartalmaz receptív mozzanatokat. Az analízis kiindulhatott volna a svéd és az általános európai századforduló és századelő társadalmi képletéből, szellemi és művészi áramlataiból, Strindbergnek e helyzettel kapcsolatos állásfoglalásából, adott életszakaszából, lélekállapotából,[35] s ebből levezethette volna a *Kísértetszonáta* fentebb bemutatott formáját, a drámai és a zenei kompozíció viszonyát. A keletkezés körülményeinek a megformált művel való szembesítése eleve megköveteli a műalkotás előzetes átélését.

Harmadszor, bár a genetikus és a receptív alapállású analízis más-más összefüggésekre vetheti a hangsúlyt, de — ha tárgya természetes logikáját követi — egymást elvileg is feltételezi: minthogy a forma kiszemel, sűrít és antropomorf módon általánosít, a genezis egyúttal formaadás is, és a forma irányítja, vezeti a befogadást; a befogadói élményben pedig a művé vált genetikus kapcsolat jelenik meg.

besül; a 2. jelenet, melyben a Diáknak nincs aktív szerepe, a szellemvacsora vendégeivel és leleplezésükkel foglalkozik. Végül a Diák azzal fejezi be a darabot, hogy főbb témáit elismétli és összefoglalja (»a kóda«): elmondja apja »szellemvacsorájá«-nak történetét, amikor is az apa felfedte az igazságot és ez tönkretette; s a Diák arra a végkövetkeztetésre jut, hogy csak a halál váltja ki az embert az élet kínjából. A zenei szerkezet témavariációival és ismétléseivel Strindberg számára sokkal több volt technikai eszköznél: olyan forma volt ez, amely megfelelt ama alap-meggyőződésének, hogy az emberi élet az ismétlés mintáját követi. Ezt már . . . a *Haláltánc*ban is megkísérelte dramatizálni, és újra kifejezte *A leégett ház* végén, ahol két ifjú szerelmest állít a színpadra, hogy újraéljék a dráma főszereplőinek sorsát." *The Greatest Fire*, 113.

[35] Vö.: MARTIN LAMM: *August Strindberg*. Translated and edited by Harry G. Carlson. New York, 1971, 277–304, 477–500.

Zorbász, az el nem idegenedett ember új modellje

SZABÓ KÁLMÁN

Kazandzakisz Zorbász-regénye, amely immár több mint harminc nyelven látott napvilágot többmilliós példányszámban, a modern görög próza legismertebb alkotása. Alexisz Zorbász, a „csodálatos, nagybelű, borissza, szorgos kezű, asszonyfaló csavargó"[1] neve alig három évtized alatt fogalom lett azok körében is, akik Anthony Quinn nagyerejű alakításában ismerhették meg Kakojannisz filmjéből. Olyan szimbolikus alakká vált, aki napjaink eszményi hőseinek egyikeként, úgy tűnik, végérvényesen helyet foglal Odüsszeusz és Faust, Don Quijote és Hamlet mellett a világirodalom értelmünket és érzelmeinket permanensen provokáló, emberségünk konstans vonásait megtestesítő nagy alakjai között.

Amennyire egyértelmű Zorbász egyéniségének varázsa, annyira különböző eredményeket hoztak mind ez ideig azok a megközelítési kísérletek, amelyek ennek a varázsnak a titkáról kívánják fellebbenteni a fátylat, azt keresve, mit is akart kifejezni Kazandzakisz egyik legkedvesebb főhősében. A problémának igen csak a felületén mozog Lili Zografu tézise, miszerint Kazandzakisz csak önmagával törődött, s nem tetszett önmagának, ezt fejezte volna ki Zorbász ellenfigurájával.[2] Lényegibb A. Mirambel figyelmeztetése, hogy a korábbi Kazandzakisz-művekhez képest a főhős immár egyszerű ember, aki a további regények főalakjaival együtt mintegy válaszol a korábbi művekben felvetett problémákra.[3] N. Vrettakosz szerint Kazandzakisz Zorbászban búcsúztatja az emberfeletti ember koncepcióját, a kulcs Zorbász természetességében rejlik.[4] Ez egybevág Lukács György ismert axiómájával is, hogy a regény műfaja nem feltétlenül követeli meg jelentős személyiség középpontba állítását.[5] A méltatók egy másik csoportja Kazandzakisz fő eszmei forrásai felől közelíti meg a kérdést. P. Prevelakisz Zorbász „amoralizmusában" Nietzsche morállellenes téziseit, ill. W. James pragmatista tanításait látja viszont.[6] P. Dzermiasz a korai Nietzsche-disszertációra utalva Zorbász dionüszoszi ságát emeli ki,[7] Ch. Guillemeau[8] és A. Den Doolard[9] ezzel szemben az apollóni író és a dionüszoszi Zorbász kettős fénytörésére irányítja a figyelmet. Kerényi Károly Zorbászban egy képimádó mivoltában is egyszerű keresztény személyiséget érez, és Odüsszeusz rokonát abban, hogy az

[1] NIKOSZ KAZANTZAKISZ: *Zorbász, a görög.* Budapest, 1976[4], 21.
[2] *Νίκος Καζαντζάκης, ένας τραγικός. Αθήνα,* 1960, 59, ill. 301.
[3] *Γύρω στό έργο τοῦ Καζαντζάκη. Καινούρια Εποχή. Φθινόπωρο,* 1958, 173.
[4] *Νίκος Καζαντζάκης. Η αγωνία του καί τό έργο του. Αθήνα,* 1960. 640. ill. 656.
[5] *Történelmi regény és történelmi dráma. Művészet és társadalom.* Budapest, 1968, 222.
[6] *Τετρακόσια γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στόν Πρεβελάκη. Αθήνα,* 1965, *Εἰσαγωγή,* 36–37.
[7] *Ο Νίκος Καζαντζάκης καί ή κοινωνική φιλοσοφία. Νέα Εστία. Χριστούγεννα,* 1959, 137–138.
[8] *Ενα μετέωρο στόν ούρανό τῆς Αντίπολης. Καινούρια Εποχή. Φθινόπωρο,* 1958, 210–213.
[9] *Πρόλογος στήν αμερικάνικη έκδοση τοῦ Καπετάν Μιχάλη.* Uo. 132.

ember legvégső lehetőségeit kutatja benne írója.[10] Többen kiemelik, hogy a vérbő, természetes hajlamait követő bányamunkás rabelais-i figura, de C. Wilson ebbe a fiatal Kazandzakisz idealizmusát applikálja,[11] P. Bien Zorbász „állati" és „isteni" vonásait igyekszik megmutatni,[12] J. Gudelisz Zorbász alakját az ösztönösség apoteózisának tekinti,[13] M. Jalurakisz egy antagonisztikus világban élő típusként szemléli, s az életszeretetet emeli ki benne,[14] Prevalakisz azt a természetes embert, aki nem akar társadalmi lenni.[15] Kerényi, aki Colas Breugnonhoz hasonlítja, sőt Sancho Panzához, kifejezetten az egész görög nép megtestesítőjének tartja,[16] O. Merlier is az egész görög népet látja benne.[17] Mirambel Zorbász krétai vonásaiban látja az ideális „mester" ‹onzását az íróra,[18] P. Hárisz ennél is tovább lépve Kazandzakisz vágyainak és keserű tapasztalatainak a főhősben való egyidejű sűrítésére igyekszik irányítani a figyelmet a példaképjellegre való utalással.[19] Jalurakisz Zorbászt Kazandzakisz gondolkodása utolsó stációjaként jelöli meg, amikor már nem Nietzsche, nem is Bergson tanait, hanem az életet teszi fő princípiumává.[20] P. Szpandonidisz a szabadséggondolatban fogja fel Zorbász lényegét,[21] Rosa Chacel arra mutat rá, hogy Zorbász nem változik a regény folyamán, csak az író fejlődik, s Zorbász az emberi lehetőség szimbóluma.[22] Jalurakisz ezzel összecsengően az író átstruktúrálódásáról beszél, amelynek megfelelően Zorbász személyisége azt fejezi ki, hogy a Semmiről való metafizikus okoskodás semmire sem vezet, csak a Tett, a részvétel a világ dolgaiban, a világgal való természetes kapcsolat lehet morális perspektíva,[23] s a részvételben fogja fel Guillemeau[24] és Szpandonidisz[25] is Zorbász üzenetét, a regény humanisztikus mondandóját. Zografu szerint Zorbász az író álmodott alteregója,[26] M. Avjerisz a szellemi és a természetes ember harcát figyeli meg az író és Zorbász között,[27] Vrettakosz[28] és Lasso de Vega[29] kettőjükben Kazandzakisz lelkének egy-egy szeletét érzi, és maga Kazandzakisz is egy 1950. V. 9-én B. Knöshöz írott levelében egy pennarágó és egy hatalmas népi figura párbeszédének nevezte első nagyregényét.[30]

[10] *Νίκος Καζαντζάκης, συνεχιστής τοῦ Νίτσε στήν Ἑλλάδα. Νεα Ἑστία. Χριστούγεννα*, 1959, 57.

[11] *Die Größe von Nikos Kazantzakis*. Hellenika, III (1967), 23.

[12] *Ὁ „Ἀλεξης Ζορμπᾶς", ὁ Νίτσε καί ἡ αἰώνια ἑλληνική τάξη. Χέα Ἑστία· Χριστούγεννα*, 1971, 81–83.

[13] *Στοιχεῖα στή σύνθεση Καζαντζάκη. Καινούρια Ἐποχή. Ἄνοιξη*, 1978, 29.

[14] *Καζαντζάκης. Μυρψβήλης. Ἀθήνα*. 1970, 50.

[15] *I. m.* 77.

[16] *I. m.* 46.

[17] *Πρόλογος στήν „Ἀσκητική" τοῦ Νίκου Καζαντζάκη. Νέα Ἑστία. Χριστούγεννα*, 1959, 101.

[18] *Ἡ σημερινή Ἑλλάδα μέσα στό ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη*. Uo. 112.

[19] *Νίκος Καζαντζάκης. Ἕλληνες πεζογράφοι*. B. *Ἀθήνα*. 1963, 179–180.

[20] *I. m.* 48.

[21] *Νίκος Καζαντζάκης, ὁ γιός της ἀνησυχίας. Ἀθήνα*, 1960, 39.

[22] *Ἡ αἰωνιότητα τοῦ Καζαντζάκη. Νέα Ἑστία. Χριστούγεννα*, 1959, 131–135.

[23] *I. m.* 49.

[24] *I. m.* 214.

[25] *I. m.* 28–29.

[26] *I. m.* 60.

[27] *Εἰσαγωγή στό ἔργο τοῦ Καζαντζάκη. Κριτικά. Αἰσθητικά. Ἰδεολογικά*. Π. Λ. Ε. 1959, 63–64.

[28] *I. m.* 635.

[29] *Γύρω ἀπό τόν Καζαντζάκη. Νέα Ἑστία. Χριστούγεννα*, 1971, 37–38.

[30] Idézi E. KAZANTZAKI: *A meg nem alkuvó*. Budapest, 1979. 330.

A regény alapszituációjából való kiindulás látszik számunkra is a legkézenfekvőbbnek. Egy élete fordulópontján álló, a „hogyan tovább? " kérdéseivel küszködő, korillúziók terhe alatt görnyedő plebejus származású fiatal értelmiségi, a regénybeli író, szülőföldjére megy, hogy inspirációt keressen válaszútján. A fiatal író találkozása az öreg bányamunkással, Zorbásszal meghatározó jellegű, mert embersége tükröt tart az ő humánumának, s társa személyiségével méretik össze személyisége annak minden döntő elemében, de ez az összeméretés egyben küzdelem is a más koordinátarendszerű személyiség varázsa ellen, amely végül is erősebbnek bizonyul: választ ad az alapkérdésre azzal, hogy konkrét alternatívát ad a regénybeli író számára, aki nem egészen azonos a fiatal Kazandzakisszal, noha az önéletrajziság alapvető jegyeit hordozza. Amint Alexisz Zorbász sem azonos Jorgosz Zorbásszal, hanem eszményített, szimbolikus alak. A problematikus individuumok szembesülésében így egy valóságos egyén (az író) néz szembe az ideális emberség megtestesítőjével (Zorbász), s ezzel Kazandzakisz régi problematikája folytatódik, hiszen a korábbi évtizedekben a nagy személyiségekben is ezt az ideális emberséget kereste.[31] Új vonás azonban az, hogy valóban a nép egyszerű gyermekében keresi már ezt, s hogy nem magányos személyiségek vívódásaiban, hanem két szuverén egyéniség egymással való párviadalában teremt eleven, reális konfliktust, amely a nagyregény elengedhetetlen kritériuma. Új vonás az is, hogy Kazandzakisz ifjúkora éveinek élményanyagához tér vissza, immár tartósan, de egy pillanatra sem függetlenül a megírás jelenének alapvető problematikájától, hiszen az antifasiszta ellenállás élethalál-harca összgörög és világméretekben vette fel a „hogyan tovább? " és a „merre tovább? " létkérdéseit, s ebben az összefüggésben az ideális emberség keresése immár nem öncélú, hanem jelentős állásfoglalás is a haladás és maradás erőinek küzdelmében.

Ez az állásfoglalás indirekt, s ezért tekintünk zsákutcának minden olyan megközelítési módot, amely az Ellenállás éveiben keletkezett Zorbász-regényt azért marasztalja el, mert tematikusan nem őrzi nyomát a görög nép heroikus küzdelmének.[32] Ismeretes Kazandzakisz eginai elszigeteltsége ezekben az években, s egyre több adat igazolja antifasiszta magatartását, amelynek ez az elszigeteltség természetes korlátokat szabott.[33] Sokkal lényegesebb momentum az, hogy népének és szűkebb szülőföldjének hősi küzdelme, a két alapvető dolgozó osztály szövetségének létrejöttén alapuló széles körű nemzeti egység megteremtése inspirálja Kazandzakisz „földreszállását", pályájának 1922 után bekövetkező újabb nagy fordulatát 1941-ben,[34] amely utolsó nagy alkotói periódusát meghatározza, a néppel való teljes összeforrottság jegyében, a nagyregényekben megtestesülő plebejus szellemiségű népi realizmus útján való kibontakozásban.[35] Ennek a korszaknak

[31] Különösen vonatkozik ez a 20-as és a 30-as években írt drámákra, a cantókra és mindenekelőtt az Odüsszeia-eposzra.

[32] L. A. KOMISZ kritikáját: *Ἐλεύθερα Γράμματα*, III (1947), 1, 69. és nyomában J. KORDATOSZ *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας. Ἀθήνα*, 1962, 471 472.

[33] E. KAZANTZAKI: *i. m.* 266–289. Thr. ANDRULIDAKISZ: *Ὁ Καζαντζάκης στά χρόνια τῆς κατοχῆς. Καινούρια Ἐποχή. Φθινόπωρο*, 1958, 268–279, ill. *Ὁ Καζαντζάκης στην Αἴγινα το* 1941. *Καινούρια Ἐποχή. Ἄνοιξη*, 1978, 63–70.

[34] SZABÓ K.: *Kazandzakisz-kutatások: problémák és távlatok az első szintézis tükrében.* Filológiai Közlöny, XX (1974), 3–4, 464.

[35] Ennek a korszaknak a Zorbász-regényen túl az *Akinek meg kell halnia* és a *Mihálisz kapitány* lesz korszakos remekműve.

nyitánya a Zorbász-regény, amelynek színhelye az annyira ismert és szeretett szülőföld, s főhősének „eredetije" Jorgosz Zorbász.

A valóságos Zorbász Makedóniából származó, paraszti eredetű ezermester-vállalkozó, akivel Kazandzakisz 1916-ban kötött barátságot. A lignitbánya-akció közös vállalkozásuk volt 1916 ősze és 1917 augusztusa között, noha nem Krétán, hanem Prasztovában, a tengerparti Sztupa községben irányították a helyszínen a kitermelést.[36] Jorgosz Zorbász is részt vett a kaukázusi görögöket áttelepítő akcióban 1919-ben, később szinte egészen 1942-ben bekövetkezett haláláig levelezett az íróval, miközben különböző balkáni országokban élt.[37] Különösen fontos dokumentumnak tekintjük két Kazandzakiszhoz írott levelét. Az elsőt Gribecából írta 1922. XI. 18-án, ebben egyaránt ostorozza Venizelosz antantbarát és Gunarisz németbarát pártját: „a nép képtelen felfogni, hogy port hintenek a szemébe, hogy egy olyan minisztert kellene találni, aki görögbarát, aki képes megérteni Görögország érdekeit".[38] A másikat 1922. XII. 30-án írja, már a kisázsiai katasztrófa beteljesedése után; ebben Szovjet-Oroszországba hívja Kazandzakiszt, emlékeztetve arra is, hogy jól ismeri az országot, hiszen első két felesége — a regényben is említett Szofija és Nyusza — orosz volt.[39] A két levél arról tanúskodik, hogy Jorgosz Zorbász ekkor ösztönösen is világosan látta hazájuk sorsát, s reálisan képviselte közös társadalmi osztályuk valós érdekét, míg Kazandzakisz ennek felismeréséhez csak később jutott el. Ezért nem tekinthetjük véletlennek, hogy 1941-ben ezt az embert, ezt a társat tekinti szellemi vezérének, akit már első szovjet útja után, 1927-es sinai útleírásában önnön Mózesének nevezett, élete új tízparancsolata meghirdetőjének.[40] Ez a természetes észjárású, az öregségtől félő, istenben nem hivő, nagy belső derűjű ember valóban megfelelő főalakja lehetett a plebejus-értelmiségi író magára eszmélése regényének, de az önéletrajziság elemeivel Kazandzakisz Zorbász esetében is csínján bánt. Formálisan ezért lehet igaza fiának, Andreasz Zorbásznak, aki 1957. IV. 17-én az íróhoz írt levelében szemére hányja, hogy meghamisította apja képét,[41] s valójában mégsem oszthatjuk véleményét, hiszen Kazandzakisz, pár évtizeddel megöregítve, tulajdonképpen Jorgosz Zorbász legértékesebb vonásait is szintetizálta Alexisz Zorbász fő vonásaiban, s ez utóbbiak a cselekvések és történések természetes rendjébe ágyazva bontakoznak ki, egymással is kölcsönhatásban.

Az összeméretés máris szinte lehetetlennek tűnik, ha főhőseinknek a munkához, minden emberi cselekvés alapjához való viszonyát vesszük szemügyre, hiszen az író szellemi alkotó, Zorbász pedig bányamunkás, aki korábban egy sor más mesterséget is végigpróbált. Önmagában semmiképp sem alacsonyabbrendű az író tevékenysége, sőt a maga módján alaposan és nagy odaadással dolgozik új drámáján, forrásokat olvas (II. fejezet), éjszakába nyúlva dolgozik rajta (V. fejezet), újra előveszi, „társnáimba mélyedtem én is"[42] (VI. fejezet), az írás számára nem játék, hanem „háború, irgalmatlan vadászat, ostrom és

[36] E. KAZANTZAKI: *i. m.* 59–60. PREVELAKISZ: *i. m.* *Εἰσαγωγή* 36–39.

[37] Kazandzakisz Zorbászhoz írott leveleit eddig elveszettnek hittük, meglétükről tudósít J. GUDELISZ: *i. m.*, 52–53.

[38] E. KAZANTZAKI: *i. m.*, 89.

[39] Uo. 89–90.

[40] Idézi VRETTAKOSZ: *i. m.*, 653.

[41] J. GUDELISZ: *i. m.* 29–31, korábban franciául COLETTE JANIAUD-LUST: *Nikos Kazantzaki, sa vie, son oeuvre.* Paris, 1970, 425.

[42] *Zorbász, a görög*, 124.

varázsige"[43] (XII. fejezet). Munkájának értéke mégis relatív, mert metafizikus kérdésekkel, álproblémákkal viaskodik Buddha alakjának megformálása közben, munkájában az író illúziók foglya, messze távolodva az írói hivatás korszerű tartalmától. Zorbász a bányavállalkozás munkavezetőjeként és előmunkásaként tulajdonképpen egy alibi-munkát irányít, hiszen amint ezt a VI. fejezetben megtudjuk, az író számára csak ürügy a bánya, hogy szülőföldjén tartózkodjon, önmagával vívódjon és társával beszélgessen. Mégis megérti főnöke figyelmeztetését, „komoly vállalkozóknak kell mutatkoznunk",[44] s az első pillanattól fogva úgy lép fel, mint „aki tud parancsolni és szereti a felelősséget".[45] Egyik munkására ezért ripakodik rá az első pillanatban: „A munkához kedv kell, ha meg nincs, mars a kocsmába!"[46] Az író minden este szinte leolvashatja a hazatérő Zorbász mozdulatairól, hogyan haladtak előre. Bármennyire nem létfontosságú a bánya fenntartása, Zorbász mégis komolyan veszi, részletekbe menően tervezi meg a drótkötélpályát (VI. fejezet), s még a rosszul sikerült újéveste bánatát is a bánya „makettjával" való kísérletbe öli bele (XI. fejezet). A regényirodalom több évszázados fejlődés során meglehetősen eltávolodott a termelő tevékenység konkrét ábrázolásától, mintegy tükrözve a polgári világban az ember kiüresedését.[47] Ezért is igen lényeges mozzanat, hogy Zorbászt mi láthatjuk természetes környezetében, munkája közben is, az első személyben beszélő regénybeli író szemével (IX. fejezet): „Teljes odaadással vetette magát a munkába, semmire sem gondolt, eggyé vált a földdel, a csákánnyal, a szénnel. A kalapács, a szegek mintha vérévé váltak volna, viaskodott a fával . . . birkózott a heggyel, el akarta tőle ragadni a szenet, és úgy elmenni. Zorbász biztonsággal érezte az anyagot, s ott hasított, csalhatatlanul, ahol gyengébb és sebezhetőbb. Így, ahogy láttam őt, s csak a szeme fehérje csillogott, úgy hittem, szénné vált maga is, hogy könnyebben tudja megközelíteni ellenfelét, s elfoglalni a várát."[48] A természettel való küzdelemben, noha ál-célkitűzés érdekében is, valóban eggyé válik feladatával, ahogyan mindig is egy azzal, bármit tegyen. Már az első krétai ebédre menet ezt mondja gazdájának: „Most előttünk egy tál piláf, a fejünk is csupa piláf. Holnap a lignit lesz előttünk, s akkor a fejünk is tele lesz lignittel. Soha félmunkát, érted?"[49] „A félig elvégzett munkák, a félbűnök, a féljótettek döntötték a világot a mai nyomorúságba!"[50] — mondja egy másik alkalommal. Zorbász mindig teljességre törekszik: egy hajlásszögért irgalmatlan tempót diktál (XX. fejezet.), magával tudja ragadni társait, „keze között feléledt a világ"[51] (XVI. fejezet), így biztatva őket: „faljuk föl a hegyet! Emberek vagyunk, hatalmas fenevadak . . ."[52] Ezzel az átélt teljességgel válik nyilvánvalóvá Zorbász fölénye, példaképjellege az íróval szemben is. Munkájának értéke nem praktikus hasznosságában magasabbrendű, hiszen a vállalkozás csak ürügy, hanem ennek ellenére, ennek tudatában végezve, abban, hogy hivatásával tökéletesen összeforrott, érzel-

[43] Uo. 210.
[44] Uo. 49.
[45] Uo. 83.
[46] Uo. 83.
[47] FEHÉR F.: *Az antinómiák költője*. Budapest, 1972. 367–370.
[48] *Zorbász, a görög*, 172.
[49] Uo. 62.
[50] Uo. 345.
[51] Uo. 273.
[52] Uo. 274.

mileg is és tudatosan is látva benne az embernek az elemekkel önnön emberségéért vívott harcát, tehát emberi nemünk rendeltetésének végső tartalmát.

Az emberi kapcsolatok megteremtésében és megtartásában még nyomasztóbbá válik Zorbász fölénye az íróval szemben, noha az első pillanatokban a kifogástalan modorú, nagy műveltségű, tapintatos író okvetlenül előnnyel indul a nyersebb, érdesebb bányamunkással összehasonlítva. A kis krétai falu nehéz sorban, szellemi sötétségben élő lakói számára kétségtelenül kezdetben imponáló az író fellépése, magabiztossága, szellemessége, a beszélgetőpartner helyzetéhez, jelleméhez idomuló tónus megválasztása. Hosszú távon ezek az előnyös mozzanatok mégis visszájukra fordulnak, és kiütközik az író „holdvilágjáró" tapasztalatlansága, individualizmusa, a belé nevelt szokásrendszer gátat jelent lényegi kapcsolatok teremtéséhez. Kiderül, hogy végső soron magányos, zárkózott lény, aki önmagából alig tud valamit adni, valami tartósan ható nyomot hagyni környezetében, tulajdonképpen csak Zorbász előtt képes igazán megnyílni, de ez nem független társa vonásától. Elsősorban a hozzá hasonló műveltségűek körében (I. a metropolitával való társalgást, XVIII. fejezet), illetve barátjának írva (a Kaukázusba) van elemében, egyébként lényegében előkelő idegenként, a test—lélek dualizmusa problematikájába temetkezve érdeklődik minden iránt, gyűjt élményeket, érdekes arcokat. Zorbász szuggesztívebb a maga kevésbeszédűségével, nyíltszívűségével. Nem hajszolja valamiféle presztízsért az ismerkedést, kapcsolatai mégis mélyebbek, lényegibbek. Alig szól egy-egy szót a tömegjelenetekben, pl. szinte végighallgatja a VIII. fejezet kocsmajelenetét, amikor az özvegy először jelenik meg. Pattogó tőmondatokkal kérdez, felel, de szavának súlya van. Ő az, aki kapcsolatot tart a falusiakkal, aki pontosan megérti sorsukat (I. Anagnosztisz apót), munkásaival tartja ugyan a három lépés távolságot, mégis igazában ő gondoskodik róluk. Különösen három esetben válik világossá a kontaktusteremtésben való lényegi különbség az író és Zorbász között. Zorbász is, az író is egy-egy ízben kegyes csalásra kényszerül. Miután Zorbász Iraklion kocsmáiban és a szép Lolára elköltötte a „közcélra" szánt pénz egy részét, a kolostor atyáin hajtja be, amúgy valóban rabelais-i módon a hiányzó összeget, azzal, hogy a skizofrén Zakariás páterrel tűzvészt okoztat, és megfélemlíti a romlott életű szerzeteseket, hogy belemenjenek az erdőrész olcsóbb eladásába (XVII. fejezet). Nyers, rusztikus önkorrekció ez, de egy közös vállalkozásért, a betyárbecsület jegyében. Az író más kontójára, voltaképpen Zorbász rovására ravaszkodik viszont azzal, hogy Madame Hortense-nak, látszólag a nemeslelkűség ragyogó példájával, olyasmit olvas fel Zorbász iraklioni leveléből (XVI. fejezet), ami nem igaz, ti. hogy feleségül kéri. Az igazi nemeslelkűség példáját Zorbász nyújtja, hiszen belemegy a játékba, az ál-eljegyzésbe, és haláláig meghagyja kedvesét egy szép illúzióban, valóban vőlegényként viselkedve annak utolsó órájáig. A másik példa a munkásokhoz való viszonyuk. Bármennyire az író is az, aki kezdetben a felvilágosult tőkést játszva közébük elegyedik, utópista álmokat melengetve keblében, s bármennyire tűnik is ekkor (IV. fejezet) Zorbász a társadalmi igazságtalanság konzerválójának, hiszen kemény szavakkal inti le gazdáját, kiderül, hogy a realitások talaján állva mégis Zorbász az, aki közelebb áll hozzájuk. Ez a IX. fejezet nagy bányaomlásjelenetében csúcsosodik ki, amikor Zorbász élete kockáztatása árán menti meg őket, s miközben köszönetüket mogorván fogadja, mégis sokszorosan inkább magához vonzza őket ezzel a gesztusával, mint főnöke a tetszetős filantrópiájával. A legvégletesebb példa kétségtelenül a húsvéthétfői gyilkosságé a templomkertben (XXI. fejezet), amikor a feldühödött tömeg az özvegyre ront. Miközben kedvese, az író még mozdulatlanul szemléli az ese-

ményeket, Zorbász az üldözött védelmére kel, nemcsak a vérbosszú ősi és ostoba szokását tagadva, de a sértett, egyedülálló nőért is harcolva a túlerővel szemben. Zorbász tehát nem magányos, hanem — noha szuverén egyén, mégis — közösségi típus, aki társaiért bármilyen áldozatra képes kiélezett helyzetben, de az élet hétköznapjaiban is szent számára az egyéni érdek felett álló közjó, s ezt cselekvő módon tudja kifejezésre juttatni. Nemcsak természeti, hanem társadalmi ember is, humanizmusa ezért jóval több, mint az író elvont emberszeretete.

Az emberi kapcsolatok „örök" specifikus területén, a szerelemben, ha lehet, még tisztábban nyilvánul meg a zorbászi modell nyomasztó fölénye, bár a látszat, az évezredes beidegződések következtében, az olvasók jó részében Zorbász ellen szól poligám mivoltának nyílt megvallásért és vállalásáért a monogám íróval szemben. Monogámnak mondhatjuk, hiszen a regényen belül az özvegyhez való viszonyában fogható meg az író valóságos „szerelme". Sokkal összetettebb kérdés magához a szerelemhez, a nőhöz való viszonya, s voltaképpen Kazandzakisz korábbi alkotásai problematikáját is folytatja, a *Kígyó és liliom* festő hősétől[53] vagy *Az első mestertől*[54] egészen a Helénát cserbenhagyó, alkalmi szeretőjét, Diktennát Egyiptomban a hajóból kitessékelő Odüsszeuszig,[55] ennyiben Zografunak igaza van, abban kevésbé, hogy ez Kazandzakisz egyéni problémája volna. Azok az előítéletek ugyanis, amelyeket a regénybeli író hordoz, hogy a nő iránti odaadás az alkotó embert elvonja nagy feladataitól, megtalálhatók a nietzschei tanításban,[56] és nem véletlen, hogy a buddhai aszkétizmussal vívódva érkezik Krétába, s a nő mint kísértés jelenik meg számára, először emlékeiben[57] *(Az Isten keze* c. szobornál való találkozás egy lánnyal), nem kis mértékben már Zorbász és Hortense viszonyával összevetve (IV. fejezet), majd a szép özvegy alakjában megtestesülve a VIII. fejezettől fogva, akivel újra találkozik újév napján, de nem meri megszólítani (XI. fejezet), s akinek Mimithosszal küldött ajándékát zavartan csak kurtán köszöni meg (XIV. fejezet). Pedig Zorbász folyton biztatja, hogy keresse fel magányos házában, állandóan erre figyelmezteti, az író azonban előítéletei rabságában az özvegy iránti vágyódásának „levezetésére" még dühödtebben veti magát az írásba, illetve érzelmeit műveltséganyaga színes rongyaival cicomázza fel (a *Tigris* melódiájának analógiája; Mara mint kísértő; természeti jelenségek mint erotikus szimbólumok előhozása). Csak azután merészeli felkeresni húsvét vasárnapján az özvegyet, hogy Mavrandonisz elöljáró fia — az egyedüli potenciális vetélytárs — reménytelenségében öngyilkos lett. Ekkor derül ki, hogy a dédelgetett érzelem nem volt igazi szerelem, a nő iránti ködös vágyakozása csak alkalmilag realizálódott. Hogy az özvegyhez semmiféle tartós emberi kapcsolat nem fűzi, az a gyilkossági jelenetben világosodik meg számunkra, mert az író csak ímmel-ámmal kel védelmére, miután már Zorbász megelőzte. Meg sem gyászolja, emlékéből igen hamar kitolódik a regény perifériájára, mert az író egész világa perifériájára szorult tragikus nőalak. Zorbász, a szeretői hajfonatából párnát rakó „kalandor", a kétszer „balkézre" és sokszor „becstelenül" házasodó ál-cinikus, a nőt szóban alacsonyabb rendű lénynek tartó, a szerelmet csak a szexualitásra korlátozó frázisokat puf-

[53] ZOGRAFU: *i. m.* 67–68.

[54] PREVELAKISZ: *Ὁ ποιητής καὶ τό ποίημα τῆς Ὀδύσσειας. Ἀθήνα*, 1958, 19. — VRETTAKOSZ: *i. m.*, 33.

[55] PREVELAKISZ: *i. m.*, 126, 140, 147.

[56] VRETTAKOSZ: *i. m.*, 52–53, PREVELAKISZ: *i. m.*, 58.

[57] VRETTAKOSZ: *i. m.*, 436, utalással az Odüsszeia-epos Margaró-epizódjára.

fogtató „amorális" lény, mindazonáltal csak a kispolgári prüdéria szemszögéből. A nőfaló és nőutáló könnyedség máza alól, amely a maga esendőségében nem más, mint évezredes szokásrendszernek csökevénye, s ennyiben reális színt ad, sőt humoros vonást kölcsönöz alakjának, ismét csak a minden dolgot a maga teljességében átérző ember bújik ki, nemcsak azokban a pillanatokban, amikor a nőről mint „befejezhetetlen dologról", azaz a szerelem bonyolultságáról elmélkedik[58] „kiskakas" módra viselkedő gazdájának, hanem a valóságban is. Akibe Zorbász beleszeret, aziránt teljes odaadással viseltetik, ez derül ki a Szofinkáról és Nyuszáról szóló történetből (VII. fejezet), de ennek, mintegy az író „rajongásának" ellenpárjaként, meggyőző példája a Madame Hortense-hoz való viszonya is. Hortense-hoz ugyan a hódító nagyratörő erőszakosságával, falánkságával közeledik, első bókjai majdnem közönségesek, udvarlása szinte alpári (III. fejezet), inkább sajnálatnak látszik, mint égő vágyakozásnak, ami hajtja. Az Hortense-hoz fűződő viszony mégis tartós lesz, a karácsonyesti jelenet (X. fejezet) gyöngédségében Zorbász elárulja magát, mint egy szerelmes kamaszfiú, ajándékával újévre készül, s a féltékenység pokolkínjait éli át, amikor észveszi, hogy Hortense régi szerelmeiről ábrándozik (XI. fejezet). Érzelmeit szemérmesen álcázza azzal, hogy gazdája előtt szidalmazza, belebocsátkozik a Lola-féle kalandba, mégis ajándékokkal telve érkezik meg „Bubulina asszonyhoz", vállalja a „vőlegénységet", és attól kezdve, hogy megtudja, szerelme halálos beteg, hihetetlen tapintattal viselkedik iránta, hűséges kutyaként ülve halálos ágyánál is (XXIII. fejezet), majd őszinte megrendüléssel siratja, s veti bele magát a munkába, hogy bánatával csak egyedül maradhasson. Valóban társa tudott lenni Hortense-nak egész életében (azaz annak rövid szeletében), örömét-bánatát megosztó „embere", mert a szerelemben is egész emberként viszonyult hozzá, teljes emberként élte át szerelmeit, kereste a szerelmet, míg az író ebben is csak félembernek bizonyult.[59]

Nem jelent reális fölényt a nemzet sorsának, a társadalmi igazságosságnak megítélésében, a politikai gondolkodás szférájában sem az író magasabb műveltsége, mert ezt Zorbász élettapasztalata, sokat próbált, megszenvedett élményanyaga kiegyenlíti, egészséges problémalátása pedig az ő oldalára billenti a mérleg nyelvét. „Sokkal gyorsabban haladt előre a világnál az ő lelke",[60] állapítja meg útitársáról már a hajón az író, amikor lapidáris módon „régi rendszereknek" nevezi gúnyosan azt, amiről az utasok Venizelosz vagy a király pártján vitatkoznak. Véleményét csak megerősíti, amikor kiderül, hogy Zorbász részt vett a krétai felkelésben, mégis szégyelli, hogy öldökölt, mert öreg fejjel gyűlöli már a háborút (II. fejezet), s szabatosan fejti ki azt a dialektikus gondolatmenetet, hogy az ő akkori kegyetlenségeikben megnyilvánuló sok rész-igazságtalanság hozta el Krétára az igazságot.[61] A szabadság piszokban és sárból nyíló virág — próbál a miértre szellemesen válaszolni az író, de okát maga sem tudja megmondani, így az első szócsatában nyitott

[58] Itt saját gondolatait adja Zorbász szájába Kazandzakisz, ez derül ki a Panait Istratihoz 1933 elején írott leveléből, idézi E. KAZANDZAKI: *i. m.*, 202.

[59] Ezen a ponton el kell ismerni Zografu tézisének egy részigazságát, amennyiben valóban lehet a fiatal Kazandzakisznak a Galatiával megromlott házasságából különböző vándorlásaiba való menekülése (vö. még E. KAZANTZAKI: *i. m.* 45.) és e regénybeli írónak az özvegy elől való megfutamodása között párhuzamosság. Zografu ezt azonban általánosítja Kazandzakisznak a nőkhöz való viszonyára egész életében, s ezt a nézetét már nem tudjuk osztani.

[60] *Zorbász, a görög* 33.

[61] György herceg bevonulása valójában a fiatal Kazandzakisz nagy élménye. Vö. *Jelentés Grecónak*. Budapest, 1970, 63–64.

kérdésével Zorbász marad a győztes. Zorbász bizonyul erősebbnek a munkásokhoz való viszonyban már említett utópisztikus filantróp álláspontjánál, mert nem hisz abban, hogy egyéni jótettekkel meg lehet változtatni általános törvényszerűségeket (IV. fejezet). Egyenesen „felvilágosító marhaságoknak" nevezi ezt az Anagnosztisz apónál tett látogatásuk után — s ez a gyermekkori Filiki Eteria naiv aufklärizmusának közvetett kritikája is —, arra kérve, ne nyissa elmaradottságukra pusztán szóval rá a szemüket a falu valóban nyomorban és sötétségben élő lakosainak, hacsak nem tud egy jobb világot mutatni nekik. Miután azonban a fiatal író ennek perspektíváját nem ismeri, hiába mondja, hogy van ilyen, ismét vereséget szenved Zorbász józan ítéletétől, amely nem akar egy régi rossz állapotot konzerválni, de reális perspektívát vár gondolkodó, művelt társától, hogy érdemes legyen az új mellé állnia. Ennek az igénye elevenen él Zorbászban, sőt kérdés formájában ki is mondja a VIII. fejezetben: „Mikor nyílik ki a világ füle, jó uram? Mikor nyílik ki a mi szemünk is, hogy lássunk? Mikor tárulnak ki karjaink, hogy kövek, virágok és eső összeölelkezzenek? . . . Mit mondanak a te tudós könyveid? "[62] „Az ördög vigye őket", válaszol újra csak lapos szellemességgel az író. A lényeges kérdéseket feltenni tudás, a nyitottság az igazán korszerűre, bár kész receptjei természetesen a jövőre nem lehetnek, Zorbász jellemzője, míg az író még nem szabadult meg sem a belenevelt fogalmak rendszerétől, sem a modern irracionalista eszmék nyomasztó tehertételétől. Zorbásznak viszont illúziói nincsenek, nem híve az ember ember által való kizsákmányolása semmilyen formájának, és nem a patriotizmust tagadja, hiszen a mellén viselt sebek tucatja tanúskodik, hogy ott volt, ahová a haza nehéz pillanataiban szólította, csak a nacionalizmust, pl. a bolgár pap gyermekeinek ajándékozott pénzek példázatában, akiket ő tett árvákká, mert így követelte a harc. „Felszabadulok, emberré válok" — mondja, mert a hazától való zorbászi „megszabadulás" nem más, mint a Nagy Eszme hazafogalmával való szakítás a népek testvérisége jegyében: „Bolgár? Görög? Török? . . . Mindegy. Az a fontos, hogy ember, igazi ember"[63] (XX. fejezet). Ez a momentum nem áll szemben az Ellenállás eszméjével sem, mert Zorbász sebei, ifjúkora harcai, cselekvő részvétele a garancia az igazi nemzeti ügyért való helytállásra, amely azonban nem párosul soviniszta szűkkeblűséggel. Megfelel az 1919-hez képest alig pár év alatt nagy fordulatot tevő Jorgosz Zorbász gondolatvilágának is (aki természetesen nem vett részt a krétai felkelésben), és méltó a ködöt, a homályt, a fölösleges bonyolultságokat tudatosan kerülő Alexisz Zorbász igényességéhez.

Az író eszme-poggyászának a való élet problémáira történő válaszadásában nincs igazi súlya, sőt gátolja tisztánlátását, míg Zorbász keresetlen racionalizmusa erősebbnek bizonyul a belé is nevelt hamis tudati elemeknél — ez derül ki a szorosabban vett ideológiai kérdésekre adott válaszaikból. A tételes vallások, így az orthodox vallás istenségének emberarcú alakjáról az írónak sincs különösebb illúziója, tisztában van pl. a karácsonyünnep természeti eredetéről, az eszme mesévé válásának folyamatát történetileg is „le tudja vezetni" (X. fejezet), miközben a kazandzakiszi Aszkézis harcos kozmikus erejét tartja a fő princípiumnak. Zorbász formálisan tartja az évszázados szokásokat, templomba jár, a rítusokat megtartja, sőt úgy tűnik, mintha az emberarcú isten „nagylelkűségéről" szóló tanítást is komolyan venné (IX. fejezet). Ellenszenvvel viseltetik viszont minden irracionális dolog iránt. Gazdájának szegezi a kérdést: „Hiszed, jó uram, hogy Isten ember

[62] *Zorbász, a görög*, 149.
[63] Uo. 338.

volna, és jászolban született, hiszed, vagy becsapod a világot?"[64] Hozzáteszi, hogy öregségére ugyan ismét hajlik effélére, de csupán mint mesét hiszi. Nagyon józanul említi meg ugyanekkor, hogy „a papok a gyomrodnál fogva húznak", a böjtre gondolva, a rítusok manipulációs jellegére utalva (X. fejezet). A kolostorban tett látogatás során kiderül, mennyire mély megvetéssel viseltetik az ott uralkodó szexuális aberrációk (Dométiosz atya) iránt, és hogy üres és tartalmatlan életprogramnak érzi egész tevékenységüket is (XVII–XVIII. fejezet).[65] Amikor az író figyelemmel hallgatja a metropolita tetszetős kozmikus fejtegetéseit, váratlanul közbeszól, hogy neki van egy újabb elmélete: kétszer kettő négy. Nem hisz a csodákban, ezért művel ál-csodát: a halott Zakariás pátert leborotválja, hadd gondolják a szerzetesek, hogy égi büntetés érte a gyújtogatásért. Amilyen humorosan, nagy belső derűvel hajtja végre ezt a kópéságot (XXIV. fejezet), olyan megrendüléssel néz szembe az egyéni lét végességével Hortense elvesztése után. Makacsul szegezi gazdájának a kérdést: „honnan jöttünk, hová megyünk?", és nem elégíti ki az író aforisztikus válasza, amely az Aszkézis szakadék (Semmi-) -teóriájának megfelelően az embert apró kis féregnek tartja egy óriás fa levélkéjén. Nem tud belenyugodni a halálba (XXIII. fejezet), nem fogadja el, hogy az ember nem szabad. Mégis, sokkal differenciáltabban közelíti meg a szabadság kérdését, mint nietzscheiánus–buddhista eszméktől roskadozó író barátja, s épp ő az, aki a búcsúzás jelenetében (XXVI. fejezet) figyelmezteti az írót, hogy még nem számolt le minden kötöttségével, hogy igen is, ha hosszabb is a kötél, amely fogva tartja, megvan, s el kell vágnia azt, ami a régihez fűzi. Zorbász ugyanis csak ironikusan tud már tekinteni pl. olyan csökevényre, amely formálisan dönt abban, mi a jó, mi a rossz: saját lánya, Froszó példájával él, testvérbátyja két levelét idézve, hiszen az elsőben bánatosan számolt be, hogy Froszónak szeretője van, „rossz útra tévedt", a másodikban, hogy a fiú elvette, s minden rendben van. A „fúj, férfiak" és „fúj, nők" kitétel a hamis princípiumokon alapuló erkölcsi felfogás tagadása (VI. fejezet). És bármilyen humoros ötletnek látszik is a Zeusz Házasságközvetítő Intézet (XVIII. fejezet), nem takar mást, mint a szokások ostoba korlátai miatt elnyomorodott emberek boldogításának vágyát, mert Zorbász szerint minden ember boldogságra született, ezért gyűlöletes az ember önnön érdekei ellen való manipulálása.

Nem alaptalanul emelte ki a regény több méltatója Zorbászban a testiséget az író légiességével szemben. Maga az öreg vitapartner biztatja gazdáját, törődjön a testével, amely olyan, mint az engedelmes csacsi,[66] miközben társa a test szellemmé változtatásán töpreng, az Aszkézisben megfogalmazottak szerint. Mégis Zorbász az, aki az író legsajátosabb területén, emócióink adekvát kifejezésében, a művészi alkotás pszichikumában is alapos leckét ad a professzionista írónak. Már összeismerkedésükkor figyelmezteti, hogy csak akkor játszik majd neki hangszerén, a szanturin, ha kedve lesz hozzá, s hangszerével olyan gyöngédséggel bánik, mint egy nővel (I. fejezet). Ígéretét beváltja, s hiába csap gazdájában magasra a jókedv, ő a drótkötélpálya gondolatával gyötrődve elhárítja a játékot (IX. fejezet); máskor meg a hangszer – saját pszichéje – áll ellen, „nem akarja" (VI. feje-

[64] Uo. 181–182.

[65] Ebbe Kazandzakisz élményei is belejátszanak, l. a Vatopedi kolostor jóllakott barátairól: *Jelentés Grecónak*, 177. Utal rá GUILLEMEAU: *i. m.*, 213–214.

[66] Ez is Kazandzakisz ifjúkori ideája, l. Eleni Kazandzakihoz 1924. VII. 7-én küldött levelét (a címzett idézi *i. m.* 29), ill. Istratinak 1933. II. 8-án Madridból küldött levelét: „Viseld gondját a testednek, lelkünk eme szamarának" (idézet uo. 200).

zet). Amikor viszont iraklioni kalandjából visszatér, és új erővel készül hozzálátni újabb tárnák megnyitásához, engedelmeskedik ujjainak a hangszer és magával ragadja (XVI. fejezet). A drótkötélpálya összeomlása utáni lakomában is a feloldódást jelenti az arab tevehajcsárdal felcsendülése (XXV. fejezet). Zorbász, saját bevallása szerint, életében egyetlen könyvet olvasott, a szó művészete nem kenyere, mégis képes érzelmei kifejezésére zenében, táncban, és messze távol áll az iraklioni színházlátogatásáról hazatérő Nikolisz bornírt tudatlanságától, ostoba szóvicceitől (VIII. fejezet). Tánccal könnyített fájdalmán kisgyereke ravatalánál, fittyet hányva a „megszólásokra", és amikor gazdája felfedi előtte jövetelük valódi célját, kitörő örömében fergeteges táncba kezd. Ezt a jelenetet méltóképp érzékelteti Theodorakisz zenéje, a híres „Zorbász tánca", és a filmbeli funkció is valós súlyt kapott. A tánc leírása a regényben Kazandzakisz leíró művészetének egyik csúcspontja, az ember magasra törő vágyainak, érzelmi világa kimeríthetetlenségének megragadó jelképe. „Nekilendült, tapsolt, ugrott, forgott a levegőben, behajlított térdekkel leguggolt, majd visszaugrott ültében a levegőbe, mint a gumi. Hirtelen újra a levegőbe pattant, magasra, mintha megfogadta volna, hogy legyőzi a természet nagy törvényeit, szárnyakat növeszt és elröpül. Érezni lehetett ezen a szúette, összeaszott testen a lélek rugaszkodását, hogy fölemelje a testet, és elinduljon vele, s hullócsillag módjára belevesszen az éjszakába. A lélek magasra hajította a testet, de az visszahullott, nem bírt sokáig a levegőben maradni, újra magasba hajította, most már egy kicsit magasabbra, de az, szegény, újra visszaesett, kimerülten. Zorbász összehúzta szemöldökét, arca nyugtalan komolyságot öltött, már nem ordított, összeszorított foggal küszködött, hogy elérje a lehetetlent."[67] Ha ráismerünk is az ember lehetőségei kutatásának ifjúkori ideájára, mégsem elsősorban az Aszkézis eszméje dominál már Zorbász mozdulataiban, hanem a művészi alkotásban kifejeződve az ember természeti korlátait közönyösen el nem fogadó, azokat kitágítani vágyó lendület, az ember hatalmába vetett hit. Ebben az összefüggésben is figyelemre méltó, hogy magának Kazandzakisznak élményvilágában milyen meghatározó szerepet tölt be a tánc. Kicsi gyermekkorából emlékezetes egy falusi mulatságból Szurmelina asszony szédítő ritmusú népi tánca.[68] Egy dervis szavaiból emlékezik rá, hogy a tánc megöli az ént, és valami magasabb rendű közösségérzethez visz, bár ez nála vallásos jellegű, akárcsak Assisi Szent Ferencnél.[69] Ezért nézi viszolyogva egy moszkvai balettiskolában a növendékek szigorú, szinte gépies gyakorlását,[70] ezért lelkesíti fel viszont Bakuban egy muzulmán lány önfeledt produkciója[71] vagy Berlinben a rovarok násztáncát járó jávai pár.[72] Már az *Élet-Császárnő* c. töredék hőse is tánccal fejezte ki szóval ki nem mondható érzéseit, az Aszkézis gondolatai között is gyakran jelenik meg a világ mint szerelmes körforgás asszociációja,[73] s Toda Raba emlékezetes tánca a Vörös téri felvonuláson[74] az új eszme iránti odaadás érzékletes példája. Se szeri, se száma a tánc mint motívum felbukkanásának

[67] *Zorbász, a görög,* 116.

[68] *Jelentés Grecónak*, 36–37.

[69] Uo. 133.

[70] E. KAZANTZAKI: *i. m.*, 120.

[71] Még 1933. II. 8-i levelében is emlegeti Istratinak (uo. 199) a *Toda Rabá*ban pedig meg is örökíti (*Ἀθήνα*, 1956. *μετ.* Γ. *Μαγκλῆ*, 145–146).

[72] *Jelentés Grecónak*, 316–317.

[73] Erre PREVELAKISZ (*Τετρακόσια γράμματα τοῦ Καζαντζάκη στόν Πρεβελάκη. Εἰσαγωγη* 37–38), és VRETTAKOSZ (*i. m.* 138–139) egyaránt figyelmeztet.

[74] A regény idézett kiadása 212–218. lapjain.

az *Odüsszeia* lapjain. Spártában a különböző társadalmi osztályok képviselőinek kartánca fejezi ki életképességük fokát (és Odüsszeusz állásfoglalását is, ő a „barbároknak" adja a pálmát, IV. ének), tánc, emberáldozatot követelő gyilkos tánc a fő eleme a krétai királyi bikamisztériumnak is (VI. ének), Odüsszeusz a fáraó előtt tánccal fejezi ki, miféle új istenségben hisz (XI. ének), Petrakasz a néger törzs előtt táncával menti meg életét (XIII. ének), az apagyilkos fiúk is kannibáltáncot járnak (XX. ének), és a haldokló Odüsszeusz előtt táncolva lejt el az öreg aszkéta alakja (XXIV. ének).[75] Zorbász táncművészete azonban esztétikai funkcióján túl kommunikatív küldetést is betölt: közös nevezőre hoz olyan embereket, akik egyébként nem tudnák megérteni egymást, például orosz bányásztársával való epizódjában táncolva mesélik el egymásnak, ki kicsoda, micsoda, mit tett életében. S amikor az író, megbűvölve a tánctól és a történettől, arra gondol, hogy szívesen beiratkozna „Zorbász iskolájába" ábécét tanulni,[76] maga is erre a kettősségre vágyik, amelyet még nem sikerült alkotásaiban elérnie: közös nevezőre jutni az emberekkel, és kifejezni embermivoltunknak korlátaiban is nagyszerűségét. Azt a nagyszerűséget, amelyet Zorbász mint modell magában hordoz, hiszen a munka elválaszthatatlan életeleme, emberi kapcsolatai élevenek, mert közösségiek, társ tud lenni, teljes értékű a szerelemben, nyitott szemmel, az újra fogékonyan, egészséges racionalizmussal látja a világot, és kész cselekedni annak jobbá tételéért, egyszerűségében is differenciáltan képes kifejezni egyéni vágyait és emberi létünk teljességét. Zorbász ugyanis *teljes ember,* korillúziók és manipulációk hálóját szétszakító egyéniség, aki ezekből és a korábbi eredetű szokásrendszerekből fakadó fogyatékosságai ellenére is a jövőbe mutató szimbolikus alak. Kazandzakisz Alexisz Zorbász figurájában a történelem új csomópontján újraalkotta minden nagy művészet tárgyát, a partikularitáson hosszú távon győzedelmeskedő, a magáért való nembeliséget megtestesítő ember alakját. Olyan alakot alkotott, amelyet saját kora valósága elemeiből gyúrt, s amely sem az író korában nem lehetett, s napjainkban sem lehet még általános, amelynek teljességéhez csak perspektivikusan érkezhet el, hosszú történelmi folyamat útján, tömegméretekben emberi nemünk. Olyan görög népi figurát alkotott, amelynek megírása sokkal jelentősebb művészi tett és közvetett tiszteletadás a nemes harcát vívó görög népnek is, mint egy esetleges partikulárisabb mondandójú közvetlen ellenállási tematikájú regény írása lett volna. Alexisz Zorbász, akárcsak Homérosz Odüsszeusza, Shakespeare Hamletje vagy Goethe Faustja, a maga példaképszerűségében azért eszményi hős, mert mentes az elidegenedés történelmileg törvényszerű torzító hatásától. *Szabad ember,* teljes ember, mert emberi nemünk végső rendeltetésétől *el nem idegenedett ember.* Meggyőződésünk szerint elsősorban ebben rejlik világirodalmi jelentősége, nem múló varázsa a Kazandzakisz-regény olvasóira, a Kakojannisz-film nézőire, Theodorakisz zenéje hallgatóira. Nem mond ennek ellent az a tény sem, hogy Kazandzakisz a maga korában ezt a teljességet egy ösztönös módon élő népi figurára transzponálta, mert csak e közegben találhatott, itt is csak ritka módon, az elidegenedés emberséget roncsoló törvényszerűsége alól való kivételt közelítő prototípust Jorgosz Zorbász személyében. Kazandzakisz hősválasztásával azonban ezen túl ismételten arra is figyelmeztet, hogy minden szépségnek és igazságnak letéteményesét a dolgozó népben kell keresnünk.

[75] Részletesen elemzi PREVELAKISZ: *Ὁ ποιητής καὶ τό ποίημα τῆς Ὀδύσσειας*, 180–182.
[76] *Zorbász, a görög*, 122.

A Zorbász-modell analízisével korántsem meríthettük ki a Zorbász-regény alapproblémáját, mondandójának teljességét, hiszen a regény fő vonalát a Zorbásszal való összeméretésben könnyűnek találtatott író küzdelme alkotja az absztrakcióban érzékeltetett modell vonzásával. Ez a küzdelem nem egyoldalú, mert az író a maga fogyatékosságaiban is értékes egyéniség. Keresi a kibontakozás útját, nyitott a világ irányába, fejlődésre képes. Útja alakulása a „hogyan tovább? " és a „merre tovább? " kérdésekre is adott korszerű választ jelenti. Ennek a küzdelemnek nyomon kísérése azonban már másik tanulmány feladata.

Alejo Carpentier (1904–1980)

SCHOLZ LÁSZLÓ

1980. április 24-én elhunyt a XX. századi spanyol-amerikai irodalom egyik legegyetemesebb alakja, a kubai Alejo Carpentier. Az európai kritika jobbára a kiteljesedett kortársi prózairodalom, az ún. *boom* nagyjai közt tartotta számon, elvesztésében most pedig a latin-amerikai regény elapadásának újabb jelét véli felfedezni, holott Carpentier művészete időben és gazdagságban is megelőzi a hatvanas évek nagy sikerű nemzedékét. Sőt, mint majd látni fogjuk, Jorge Luis Borges mellett talán épp Carpentier nevezhető a *boom* közvetlen előkészítőjének, ő ugyanis az egyik megalkotója annak az esztétikailag is magas mércéjű, XX. századi szintézisnek, amely a sajátosságokat megőrizve egyetemes latin-amerikai művészetet hozott létre.

Alejo Carpentier élete és életműve maga is különös szintézis. Francia–orosz szülők sarja, Kubában nőtt fel, élete javát Franciaországban és Venezuelában töltötte; zenésznek indult, építészetet tanult, újságíróként dolgozott; írt verset, drámát, librettót, karcolatot, novellát, míg végül eljutott a regényhez; bevallottan híve volt a vérbő, trópusian gazdag, barokk stílusművészetnek, de írt objektív hangú zenetudományi értekezést is; hitte, hogy az írónak elsősorban esztétikailag megfogalmazott választ kell adnia a korára, mégis történészeket megszégyenítő kutatómunkával tárta föl egy földrész múltját, s harcos szellemű kritikusként, politikusként művelte a publicisztikát.

Carpentier művei három nagyobb csoportba oszthatók: az 1949 előtt született, jobbára nem prózai alkotásokra; a *Földi Királyság*gal kezdődő, Carpentier haláláig tartó korszak regénytermésére; s az életművet végigkísérő esszékre, tanulmányokra, cikkekre.

Az első csoport alkotásai a szárnypróbálgató, egyszerre több műfajjal kísérletező Carpentiert tárják elénk. Ide tartoznak a diákfejjel írt, A. France stílusát követő novellák, az *El sacrificio* c. elbeszélése, franciául írt, szürrealista kisprózái, a Párizsban keletkezett, máig kiadatlan, kubai tárgyú kisregényei, valamint a húszas években született avantgarde szellemű költészete, amelyet részben a *Revista de Avancé*ben jelentetett meg (pl. *Liturgia, Dos Poemas*), részben francia zeneszerző barátainak ajánlott megzenésítésre (pl. a *Poèmes Antilles*t M. F. Gaillard-nak). Írt továbbá két balett-librettót és egy opera buffát (*La rebambaramba,* 1928; *El milagro de Anaquillé,* 1928 ; *Yamba-O,* 1928). Mind a három az ún. afro-kubai stílusban készült, s zene nélkül, önálló alkotásként egyik sem számottevő.

Ebben az első csoportban kétségkívül az *Écue-Yamba-Ó* c. regénye a legjelentősebb darab. Carpentier 1927-ben írta, méghozzá egy havannai börtönben, ahol néhány *ñáñigo* társaságában közelebbről is megismerte a kubai *abakuá*k Afrikából átmentett kultuszát. A regényt a szerző később „elvetélt kísérletnek", „modoros" alkotásnak nevezte (a hetvenes évek derekáig nem is járult hozzá az újabb kiadáshoz), Carpentier művészi kibontakozásában mégis jelentős állomás ez a mű, mert a kor két legjellegzetesebb irányzatát igyekezett Kubában meghonosítani. Egyrészt folytatta a földhöz kötődő, nemzeti tudatot tápláló, valóság-regények sorát, hiszen Carpentiernak az afro-kubai téma hazájának éppolyan kulcselemét jelentette, mint Güiraldesnak a pampa vagy Riverának az őserdő. Másrészt pedig a kubai szerző megkísérelte az avantgarde költészet elemeit átvinni a regénybe; nem sok sikerrel, valljuk meg, az érett Carpentier maga is ízléstelennek nevezte a regény futurista képeit, túlzónak a metaforáit, gépiesnek a hasonlatait. A regénykísérlet nyilvánvalóan kudarc Güiraldes és Rivera – meg a későbbi Carpentier – műveihez képest, mert az *Écue-Yamba-Ó* inkább a szürrealisták áhított csodát kereste és mutatta fel az afro-kubai valóságban, mintsem két mélyről fakadó kultúra egybefonódását, inkább felszínes, kívülről megírt dokumentum, mintsem átélt s művészileg megjelenített alkotás. A

kudarc hatására Carpentier egyszer s mindenkorra elvetette az olcsó folklorizmust, a nemzetieskedő naturalizmust, akárcsak az avantgarde eszköztárát.

Carpentier műveinek második nagy csoportja a kiforrott művész regényeit foglalja magában, nevezetesen öt széles ívű nagyprózát és három kisregényt. A korszak nyitó darabja a *Földi Királyság* 1949-ben jelent meg, tehát nem kevesebb, mint negyvenöt éves a szerző, amikor első érett alkotását közzéteszi. Az önálló hang és látásmód megtalálásában nemcsak a két évtizedes kísérletezés, a baráti kör, a sok utazás segítette, hanem néhány jól sikerült novella is, amelyek tartalmilag és formailag előkészítik a regényeit. Az 1944-ben megjelent *A dolgok kezdete* című például nem más, mint az *Eltűnt nyomok* alapötlete, az 1946-ban díjat nyert elbeszélése, *A szökevények* pedig stílusban, hangulatban már a *Földi Királyság*ot előlegezi.

A *Földi Királyság* élményanyaga 1943-ban született meg, amikor Carpentier Haitira látogatott; amint ott bejárta Henrik Kristóf hajdani királyságát, egyszerre megvilágosodott előtte — húsz évnyi történészi kutatómunka állt ekkor mögötte — Latin-Amerika egyik fő sajátossága: az, hogy a földrész hihetetlenül gazdag valóságában mindennapos jelenség a csoda. Az, hogy ott egyidejűleg élnek a legkülönbözőbb szintű kultúrák, hogy egyaránt hat az animizmus és a katolicizmus, egyszerre szólnak az afrikai dobok és a francia udvari zenekarok. Rájött, hogy Amerikának nincs szüksége — az író szavaival szólva — a „bűvészet trükkjeivel nyert" csodára, a szürrealisták fogásaira, a földrész története ugyanis nem más, mint egy csodás valóság krónikája; következésképpen a regényíró szerepe ott elsősorban ennek a csodás valónak a megjelenítése s — mint majd látjuk — néven nevezése.

A *Földi Királyság* a XVIII. sz. végi Haiti hátborzongatóan „csodás" történetét eleveníti föl: azokat az éveket, amikor a néger rabszolgák a mandinga Mackandal vezetésével megdöntik a fehér telepesek uralmát, majd Henrik Kristóf, a szakácsból lett néger király véres monarchiájában sínylődnek, s miután azt is megsemmisítik, a republikánus félvérek igájába kerülnek. A történelmi tényekre összpontosító, feszes ritmusú regény bravúros eseményfűzéssel, átgondolt időtechnikával s — talán ez a legdöntőbb — egy rabszolga, Ti Noël szemével tárja föl azt a bizonyos csodás valót. A fajok, az osztályok, az afrikai istenek meg a Legfőbb Lény amerikai párharcából végül is az ember, az emberi történelem áll előttünk, nevezetesen a madáchi küzdő, szenvedő, remélő Ember.

Carpentier következő regényét, az *Eltűnt nyomok*at (1953) szintén egy utazás ihlette: 1948-ban a szerző beutazta a Felső-Orinoco vidékét, Amazóniát, s maga is szemtanúja lett, hogy Amerikában minden emberi fejlődési szakasz egyszerre látható. Ennek a csodának a részese a mű zeneszerző főhőse is (az első változatban még fotóművész volt), aki felfelé hajózva a folyón — tehát az Időben — eljut a szuperszónikus repülőgépek világából a kőkorszak vadjaihoz, miközben nem kis nosztalgiával halad át a romantika, a reneszánsz, a középkor letűnt birodalmán. A fordított odisszea végén megtalálja az áhított természetet, az igazi közösséget, az Asszonyt (Rosario Carpentier talán legtisztább alakja) s átmenetileg a boldogságot is. Közben, amolyan amerikai Ádámként, maga is részt vesz egy emberi ősfeladatban: nevet ad a dolgoknak. A szerző természetesen nem elégszik meg ennyivel — jóllehet a szimmetrikus építkezés, a barokkosan buja stílus már így is klasszikus művet alkotna —, hanem azt is megmutatja, hogy mit vesztett el a ma embere az idők során, egyszersmind józanul megkérdőjelezi az emberi fejlődés jelenségét és feltárja a XX. századi eváziók gyökerét. A magyar kritika különös módon rousseau-i menekülést látott benne, meg holmi romantikus történetfilozófiát, holott Carpentier épp azt fogalmazza meg az *Eltűnt nyomok*ban, hogy noha Latin-Amerikában valóban adottak a körülmények, hogy visszafelé utazzunk az időben, az embert ott is utoléri a kora, kiváltképp a művészt, akinek „nemcsak a közvetlen múltat kell meghaladnia . . . , hanem a mások, a később jövők dalait és formáit is előlegeznie kell".

A fény százada (1962) talán Carpentier legsikerültebb regénye, amelyből a XVIII. század végének karibi világa tárul elénk: a Francia Forradalom sebes terjedése, győzelme és kudarca. A szabadsággal együtt ugyanis a francia nyaktiló is megérkezik az Újvilágba, az Egyenlőség és a Testvériség eszméi pedig a legkeményebb elnyomást leplezik. Carpentier hiteles történelmi figurát választ hőséül — a Robespierre-tanítvány Víctor Hugues-öt —, és mesteri cselekménykszövéssel plasztikus képet fest Kuba, Haiti, Guadeloupe és Francia-Guayana inkább véres, mintsem fényes századáról. A pergő események leírása bármily gyönyörködtető is, itt sem öncélú; Carpentier történelmi próbakőként állítja őket a hősök elé, akik Hugues körül hol izzó, hol alábbhagyó lelkesedéssel harcolnak a forradalmi eszmékért: feltűnik az eltökélt politikus alakja, az elviekben egyetértő, de tettekben elbizonytalanodó értelmiségié és — ismét egy ragyogó nőalak — a talpraesett, elszánt, érzéseiben is forradalmár, bölcs

leánye, Sofíáé. A mű kikerülve a tézisregények buktatóit, finom iróniával, mérsékelt szkepszissel vall az emberi tettek eredményességéről, a forradalmak szükségességéről, s végül az eszmék állandósága és győzelme mellett tör lándzsát. Ez a regény is példázza azt a carpentieri hitvallást, hogy az ember háttal halad a jövőbe: a szemét a múlton kell hogy tartsa.

A hetvenes években írt még két nagyregényt Carpentier — *El recurso del método* (1974), *La consagración de la primavera* (1978) —, ám egyikkel sem szárnyalja túl a korábbi alkotásait; kiváltképp nem az utóbbival, amely véleményem szerint az érett Carpentierre egyáltalán nem jellemző módon, esztétikailag feldolgozatlanul ömleszti a kordokumentumokat, így a szervetlenül illeszkedő elemekből formailag kiábrándító regény-monstrum lett. A Descartes-műre utaló, azzal vitázó, azt ellenpontozó 1974-es regénye a sikerültebb mű: szintetikus látásmóddal megalkotja a latin-amerikai politikai élet kulcsalakját, elsősorban is a diktátor és a diák figuráját. A hatalmas történeti és művelődéstörténeti apparátussal feldolgozott téma — másfél század alatt több mint ezer diktátor volt uralmon a földrészen — a spanyol pikareszk hagyományokat folytatja nagy sikerrel, s hömpölygő stílusával, tömör képeivel méltón summázza a latin-amerikai diktátor-regényeket.

A három kisregény valódi mestermunka. Az 1956-ban keletkezett *Embervadászat*ban szerencsésen találkozik politikai állásfoglalás és esztétikai megvalósítás. A két elemet Carpentier bámulatos technikai felkészültséggel olvasztja eggyé: zenei formában, szonátaként szerkeszti meg a művet — bevezetés, expozíció, három téma, tizenhét változat, kóda —, s az *Eroica* szabta idő — negyvenhat perc — keretében fogja át a megtörtént havannai embervadászat cselekményét. A *Barokk zene* (1974) Európában szembesíti az Ó- és az Újvilágot: könnyed technikával, variációs szerkesztéssel jeleníti meg Carpentier azt a történelmi pillanatot — ismét a XVIII. század: 1733 —, amikor egy Vivaldi-operában, Velencében feltűnt Montezuma, tehát Amerika, akárcsak azt a földrészeket átfogó világot, amely napjainkig ível, s amelyben éppúgy megtaláljuk Vivaldit, Scarlattit, Händelt, mint egy különös amerikai Don Quijote—Sancho Panza párost. Az *El arpa y la sombra*ban (1979) Carpentier visszanyúl Amerika első kérdéséhez, s regényíróként szól hozzá a Kolumbusz-rejtélyhez. A sziporkázó stílusban megírt, belső monológokkal, napló- és jegyzőkönyvrészletekkel teletűzdelt kisregény nemcsak a felfedezést járja körül és ítéli meg emberi mértékkel, hanem a Kolumbusz-kérdés utóéletének egyik legtanulságosabb szakaszát is: azt az egyházi—világi hadjáratot, amely nyolcszázötven püspök támogatásával nem is olyan rég el akarta érni Kolumbusz szentté avatását.

Végül emlékezzünk meg Carpentier műveinek harmadik nagy csoportjáról, amelybe szépszámú tanulmánya, esszéje, cikke, előadása tartozik. Életének szinte minden periódusában írt publicisztikát, s az alkotómunka sohasem gátolta meg abban, hogy racionálisan megfogalmazott, kritikusi fogalomtárral dolgozó írásokkal segítsen fogódzót adni az olvasóknak.

Publicisztikájából kiemelkednek a harmincas években, Párizsban keletkezett írások, különösen a *Social*nak küldött cikkek, továbbá a caracasi évek (1945—1959) bő termése, amelyben gyakran feltűnnek a későbbi regények motívumai: például az *Eltűnt nyomok* tájai, *A fény századá*ból ismert karibi társadalom és építészet.

Tanulmányai közül máig maradandó alkotás a *La música en Cuba* (1946), amelyben páratlan felkészültséggel, olvasmányos stílusban elsőként írja meg a szigetország tudományosan helytálló zenetörténetét. Felfedezésszámba megy Esteban Salasról, e XVIII. századi orgonista-zeneszerzőről írt fejezete, mintaszerű Ignacio Cervantes portréja, mesteri az *areitó*król — különösen az *Areito de Anacaona* valótlanságáról — szóló elemzése, és irigylésre méltóan józan a hajdani művésztársak — Roldán és Caturla — megítélése. Nehéz lesz túlszárnyalni ezt a könyvet!

Jelentősebb irodalmi esszéit *Tientos y diferencias* (1964) és *Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában* (1969) címmel adta közre. Két művészeti alapvetés emelendő ki belőlük: a „csodás való" és a „mágikus realizmus" fogalmával meghatározott valóságfelfogása és -ábrázolása, valamint az ehhez kapcsolódó amerikai barokk jelenségének művészetfilozófiai tisztázása. Ha a terminológiával nem is érthetünk mindig egyet, a kérdésfelvetés eredetiségéhez, Carpentier tisztánlátásához és józan meghatározásaihoz nem férhet kétség.

Carpentier műveinek e gyors áttekintéséből is kitűnik, hogy sikerült a fentebb említett szintézis, a kubai szerző megoldotta a feladatot, amelyet a kor tűzött elé: világirodalmi szinten jelenítette meg egy sziget, egy földrész valóságát. Nem tért ki a feladat elől, mint annyian tették, noha neki is lett volna alkalma rá és tehetségéből is futotta volna: megállhatott volna az építészetnél, ostromolhatta volna a zenetudomány csúcsait, befogadták volna franciául író, avantgardista költőnek, maradhatott

volna befolyásos folyóiratszerkesztő, rádiórendező, hangmérnök, könyvkiadó, kultúrpolitikus. Carpentier kivárta türelmesen, míg megtalálja a formát, amelyben a legtöbbet adhat, így jutott el elhivatottságának teljes tudatában, negyvenöt évesen a regényhez, s így írta meg élete delelőjén századunk valószínűleg legkiválóbb latin-amerikai történelmi regényét, *A fény századát*. „Trópusi Descartes" — mondták róla, mégpedig jogosan, mert egyéniségét és művészetét épp ez a két — látszólag ellentétben álló — elem jellemzi leginkább: józanság a bőségben, racionalizmus a barokkban, mértékletesség a csodában.

Büszkék lehetünk rá, hogy Carpentiernek ma három nagyprózája olvasható magyarul (*Földi Királyság,* 1971; *A fény százada,* 1976; *Eltűnt nyomok,* 1978), két kisregénye (*Embervadászat,* 1967; *Barokk zene,* 1977), minden jelentős novellája (*Az idő háborúja,* 1979) és egy sikerült tanulmánykötete (*Irodalom és politikai tudat Latin-Amerikában,* 1979); a hiányzó három regényből kettőnek már készül a fordítása.

Méltó búcsú Alejo Carpentiertől.

A puszta-romantika bölcsőjénél
(J. N. Vogl versei a magyarokról)[1]

FRIED ISTVÁN

Johann Nepomuk Vogl, az osztrák biedermeier Kelet-Közép-Európa-szerte ismert, sokat fordított, népszerű költője szinte antiromantikus történetet írt meg *Räubers Abendgang* című, falusi tárgyú költeményében. A rablóromantika korszakában — amikor a közönség nemcsak Rinaldo Rinaldini vakmerő tetteit olvasta elfúló izgalommal, hanem a betyárokban, a szegénylegényekben, a kalózokban is a szabadságot kiharcolni vágyó nép hősét látta; mikor a szlovák irodalomba belépett Jánošík, a csehbe Mácha erdei rablója, a magyarban többek között Petőfi Sándor szerzett polgárjogot Zöld Marcinak és társainak — J. N. Vogl szentimentális életképben nyugtatta meg olvasóit: a „rabló" tulajdonképpen szerencsétlen, idillre vágyakozó, alapjában véve jóérzésű tolvaj vagy gyilkos, aki meghatódik, ha a családi boldogság jeleneteit megpillantja. A szóban forgó vers a koromsötét éjszaka képével indul. Majd egy paraszthízba lesünk be, honnan lámpácska küldi ki sugarait a csillagtalan világba. Vidám tekintetű anya, ölében kisgyermeket ringat, az asztalnál pipázó apa, rokkánál élete májusába visszamerengő, a fiatalokra mosolygó nagymama. És mikor az erdőből jövet a rabló a házhoz ér, meglátja ezt a családi idillt:

Er schaut — und sich ein Thränlein quillt
Auf's Antlitz ihm so braun und wild . . .

Ballada? Románc? Melodráma! Rablótörténet osztrák biedermeier módra. Csupa kicsinyítés (a biedermeier otthon tele van fölösleges porfogó nippekkel, szereti a rózsás-sárga színű csecsebecséket): lámpácska, gyermekecske (Kindlein), a rokka Rädchenje. S milyen is lehetne a rabló könnye? Thränlein!

A kontraszt kedvéért idézzük Lenau pillanatképét. *Der Räuber im Bakony*[2] c. verséről van szó. Voglnál az elveszett boldogságot is siratja Thränleinjeivel a rabló, Lenau hőse öt strófában szegül szembe — valóban vadul — a világgal; Vogl története kényelmesen halad előre, a családi idill ellenpólusának, kontrasztjának szánja a passzív útonállót, míg Lenaunál csupán pillanatra villannak föl a képek;

[1] J. N. Voglal az alábbi tanulmányaimban foglalkoztam: *Ein österreichischer Biedermeier-Dichter und die südslawische Volksdichtung.* Studia Slavica, XX (1974), 115—126.; *Johann Nepomuk Vogl és a kelet-európai népek nép- és mondaköltészete.* Ethnographia, XC (1979), 287—304. Vogl magyar tárgyú verseit mára már elfelejtették. Nem szól róla a legújabb nagyszabású osztrák költészeti antológia sem: *Dichtung aus Österreich.* 2. Teilband. Hg. von Eugen Thurnher. Wien, 1975, 325—326, 662.

[2] Lenau Voglra tett hatásáról: HEINRICH BISCHOFF: *Nikolaus Lenaus Lyrik.* Berlin, 1920, 505, 648.

szinte vázlatnak gondolnánk, ha nem állna előttünk, szűkszavúan, néhány sorban odavetve, egy tragikus, *a* tragikus sors. Vogl szentimentális, egyéniség nélküli haramiájával szemben Lenaué erős egyéniség, egy-két mozdulat által jellemzett—egyénített figura, egész ember. Vogl biedermeier könyvélményét vetette papírra, Lenau a romantikus hőst, a társadalom számkivetettjét, a sors üldözte, szerepébe kényszerült szegényembert rajzolta meg. Voglé legfeljebb sajnálatra méltó, Lenau hőse nem engedi magát sajnálni.

Mégis, Vogl az osztrák ballada kifejlesztésében irodalomtörténeti jelentőségre tett szert. Működésének jelentékeny szerepe volt abban, hogy a ballada egy időben az osztrák irodalom legfontosabb és legnépszerűbb műfaja lett. Igaz, a ballada[3] európai múltra tekinthetett vissza. Az óangol balladák fölfedezése indította el a folyamatot, mely a Strum und Drang, illetve Bürger, majd Goethe és Schiller alkotásaiban német igazolását is elnyerte. Bürger *Lenoréja*, *Der wilde Jägere* a cselekményes ballada típusává vált. Az ember mintegy tehetetlenül áll szemben a démonikus hatalmakkal, tanítja a *Lenore.* Drámai feszültséggel, az események egymás nyomába lépő izgatottságával, a környezetnek az egyén hangulatának megfelelő színezésével iskolát teremtett. Goethe aztán a ballada lírikus, epikus és drámai, azaz hármas természetét fejti ki. Maga óangol témához nyúl *Ballade vom vertriebenen und zurückkehrenden Grafen* c. költeményében.[4] A lengyel, a cseh, a szlovák és a magyar ballada is ezen a nyomon haladt – saját népköltészetének tanulságait is fölhasználva. A ballada[5] jogosultságát Schiller és Goethe művei mellett Wolf 1795-ben megfogalmazott ún. homéroszi elmélete támasztotta alá. Szerinte az eposzok kisebb epikus énekek (értelmezhetjük így is: balladák) összefűzéséből keletkeztek. S mikor 1814—15-től kezdve Vuk Karadžić a szerb énekeket, ugyanennek az évtizednek a végétől Hanka a königinhofi és a grünbergi kéziratokat közrebocsátotta, a ballada (e népköltészeti, ill. ál-népköltészeti példákkal erősítve) sosem látott népszerűségnek kezdett örvendeni. A romantika több helyen a balladával érvelve győzött a klasszicizmus fölött. Jó érvnek bizonyult az olasz és a lengyel romantikusok számára Bürger balladaszerző művészete. S mikor Josef Hormayr[6] a nemzeti témák népszerűsítésével a nemzeti történelem iránti érdeklődésre, a hazaszeretetre, sőt, a Staatspatriotismusra akart buzdítani, a balladák sűrű közlésével is igyekezett célját elérni. Az osztrák, a cseh, a lengyel vagy a magyar történelem eseményeit balladákkal örökítették meg. E rendszerint hosszadalmas, a ballada Goethe által körvonalazott hármas természetének főképpen epikus jellegét kidomborító versek hatásosak ugyan, de nehézkesek. A megzenésítésre termett, előadható, énekelve-szavalva teljes értékű balladát éppen Vogl és kortársai alkották-szerkesztették meg, nem annyira Bürgerhez, Goethéhez vagy Schillerhez, hanem inkább a „sváb költőiskolá"-hoz, Uhlandhoz visszanyúlva.

Miben is áll a Vogl-ballada újítása?

Példán kell ezt érzékeltetnünk!

Dobozy Mihálynak és bátor hitvesének témájával sűrűn találkozunk korszakunk irodalmában.[7] Míg a magyar költők (Kisfaludy Sándor, Kisfaludy Károly és Kölcsey Ferenc) a magyar nemzeti ön-

[3] ORTUTAY GYULA: *Az európai ballada kérdéséhez.* In: *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára.* Budapest, 1953, 125—132; TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Az irodalmi ballada.* In: *Magyar irodalom — világirodalom.* Budapest, 1961, I, 380—385.

[4] CYRIL KRAUS: *L'événement et le héros dans la ballade.* Zagadnienia Rodzajów Literackich, X, 1, 81—88.

[5] WOLFGANG KAYSER: *Geschichte der deutschen Ballade.* Berlin, 1936; *Ballada polska.* Opracoval: Czesław Zgorzelski przy uspółudziale Ireneusza Opackiego. Wrocław—Warszava—Kraków, 1962; CYRIL KRAUS: *Slovenská romantická balada.* Bratislava, 1966; *Klassische deutsche Dichtung.* Bd. 19. *Balladen.* Mit einem Nachwort von Walter Müller-Seidel. Freiburg—Basel—Wien, 1967; ZLATKO KLÁTIK: *Slovenský a slovanský romantizmus. Typológia epickych druhov.* Bratislava, 1977, 17—84.

[6] KUNCZER GYULA: *Hormayr és az egykorú magyar irodalom.* Pécs, 1929. Újabban: *Joseph Freiherr von Hormayr und die vaterländische Romantik in Österreich.* Auswahl aus dem Werk. Eingel. und. hg. von Kurt Adel. Wien, 1969; ANTAL MÁDL: *Wien im literarischen und kulturellen Spannungsfeld zwischen Ost- und Westeuropa.* In: *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789—1848).* Red. Reinhard Urbach. München—Wien, 1978, 175.

[7] VISZOTA GYULA: *Dobozy Mihály és hitvese történetének költői feldolgozásai.* Irodalomtörténeti Közlemények, XIII (1903), 50—58.

tudat ébresztésére, a „szabadságvágy és szerelem összefonódásá"-nak[8] példázására verselték meg e hősi történetet, addig Hormayr lapjában, az *Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*ban azt bizonygatják a szerzők,[9] hogy Ausztria története sem szegényebb a tragédiát, a balladát, a legendát és egyéb műfajokat érdemlő költői anyagban, mint az ókor vagy más nemzetek középkora. A *Nibelungének,* az *Igor-ének,* a szerbhorvát népköltészet hatására a nemzeti irodalmi—történelmi múltkeresés lázának első esztendeit élik Kelet-Közép-Európa irodalmai. Dobozy története három német nyelvű költőt késztet alkotásra: L. Hocheneggert (1818), V. A. Swobodát (1819) és I. E. Passyt (1824). Hidegszabályos versek születtek, erősen epikus jellegűek — kevés drámai feszültséggel. Passy például nyolcsoros szakaszokban, vontatottan viszi előre a cselekményt. A vers bevezetése terjengős, a szereplők szónoki beszéde (!) patetikussá, üressé teszi a történetet. Dobozyné tíz sorban kéri férjét: ne hagyja a török kezére jutni. Afféle feladat-költeményt alkottak az említett költők.

Vogl módszere más, s ez kitűnik verse első soraiból:

Wer sprengt dort feldein auf dem windschnellen Ross,
Verfolgt von dem jauchzenden Türkentross?
Dobozi ist es, der Ungarheld,
Zur Seite das Weib, das sein Herz erwählt,

Eng hält es geklammert um ihn den Arm . . .

Az *Erlkönig*et utánzó expozíció szembetűnő, s a vers értékét eleve az utánzás szintjére szállítja le. Bár ez a bevezetés még mindig frissebb, lendületesebb, az izgalmat inkább fölkeltő, mint az elődök történelmi-kortörténeti magyarázkodása. Hangulatilag, érzelmileg — s a cselekményt tekintve — az in medias res szerkesztési módszer megfelelőnek mondható. Vogl szereti időtlenné tenni balladáit, általában csak körülbelül jelöli meg a történet időpontját. Költőnk a vers harmadik sorában már előrevetíti a későbbi fejleményeket. Az általános megjelölés (Ungarheld) azt igyekszik érzékeltetni, hogy a történeti érdekességen kívül magasabb érvényű tanulság is várható. A továbbiakban Dobozy és hitvese párbeszédét az elődök verseihez képest lerövidíti. Az asszony e szavakkal kéri férjét, hogy ölje meg:

Dobozi, wir sind aus magyarischem Blut,
Zeig' was für die Ehre der Ungar thut!

Színpadiasnak látjuk a jelenetet. Az! Tudatosan az! A ballada a korban nemcsak az irodalom, hanem a zene műfajává is vált. Ezeknek az évtizedeknek az operáiban (és még később is!) meg-megállt a cselekmény, hogy az egyik szereplő olykor a cselekményhez egyáltalában nem tartozó vidám vagy szomorú történetet énekeljen el, mintegy betétként. A zenei ballada népszerűségére jellemző, hogy szöveg nélküli, hangszerre írott — rendszerint adott irodalmi mintát követő — balladák is születtek. Gondoljunk Chopin 1831 és 1842 között komponált zongoradarabjaira, amelyeknek ihletői között talán Mickiewicz balladáit is föllelhetjük, vagy Brahmsnak a skót népballadák világát idéző alkotására, a d-moll balladára.

Vogl is — mint munkatársai közül sokan, de talán senki nem oly szánt szándékkal, mint ő — zenei szerkesztésű balladát komponált, ismert forrásai mellett az opera, a zene szerkesztési módszereit tartotta szem előtt. A szereplők rövidebb-hosszabb beszédei (áriák, ariosók) szabályszerűen követik egymást. A ballada csúcspontja a színpadi nagyjelenet: Dobozy megöli hitvesét, hogy ne kerüljön a törökök kezére, majd ráront az ellenségre, pusztítja őket, míg hősi halállal meg nem hal:

Es war doch ein edler Magyarentod!

Könnyű lenne kimutatnunk a ballada oktalan nagyhangúságát, dagályosságát, ál-emelkedettségét, ma már nevetségesnek ható kvázi-heroizmusát. De emlékeztessünk az operák szövegkönyvére, Kisfaludy Károly *A tatárok Magyarországban* c. színművének zárómondatára. E színművet Vogl német fordí-

[8] SZAUDER JÓZSEF: *Kölcsey Ferenc.* Budapest, 1955, 94.
[9] KUNCZER: *i. m.*

tásban ismerhette. „Blick — szól Kajuk a tatárokhoz a fordításban — . . . so stirbt ein Ungar . . . So stirbt ein wahrer Held . . ."[10] S ha a magyar költő, Kisfaludy Károly így írt, miért ne írt volna így egy osztrák biedermeier költő, aki ráadásul nem ismerhette Kisfaludy Károlynak saját dagályosságát kigúnyoló epigrammáját.

Vogl versei és általában az alább bemutatásra kerülő magyar tematikájú kötetek elkerültek a magyar olvasókhoz. *Klänge und Bilder aus Ungarn* címmel adta közre magyar tárgyú verseit, amelyek jól mutatják, hogyan látja egy bécsi biedermeier költő a szomszédos népet. Ugyanakkor az osztrák biedermeier dal-, életkép- és balladafelfogását is tükrözték. E két szempontból vizsgáljuk majd a köteteket.

Vogl neve jól csengett a magyarországi olvasók előtt. A Magyarországon sűrűn és viszonylag jelentős példányszámban megjelenő német nyelvű lapok, almanachok szívesen közölték írásait, néhány verse, meséje közvetlenül utat talált irodalmunkba. Szorgos kutatók Arany János *A Jóka ördöge* c. verses regéjének forrását egy Vogl közölte délszláv elbeszélésre vezetik vissza;[11] mások Garay János, Tárkányi Béla és Lisznyay Kálmán (egyébként második, illetve harmadik vonalba tartozó költők) egy-egy versében ismerik fel Vogl egy-egy alkotását.[12] Szigligeti Ede *Szökött katona* c. darabjának „külföldi elemei"-hez indokolatlanul társítják Vogl *Der Deserteur*jét.[13] A magyar valóság jó ismerőjének nem volt szüksége, hogy osztrák forrásból merítsen, ha a XIX. század Magyarországában oly égetően fájó problémáról, a „katonafogdosás"-ról, az erőszakos besorolásról akart színművet írni. Nemcsak magyar nyelvű anyag állt rendelkezésére, a *Zu Pressburg, zu Pressburg . . . da wollt ich desertier'n* kezdetű magyarországi német népdal is erről a témáról szól. Az is vitatható, hogy a *Der Rabenfels* c. Vogl-ballada megihlette-e a kuruc verseket hamisító Thaly Kálmán Ocskay László-énekét.[14] Vogl az ismert regét (melyet Mednyánszky Alajos mondakötetében találhatott meg) kapcsolta egybe Ocskay árulásának históriájával. Az őrületbe kergetett Ilka a hollóktól kéri számon meggyilkolt kedvesét, az egykori kuruc vezért. Thaly egészen más típusú verset írt, legfeljebb az alapötletet vette Voglról. Az viszont tény, hogy a magyar reformkor költői tudtak Voglról, ismerték verseit, kezükbe kerülhettek azok az újságok és almanachok, amelyekben a Vogl-költemények megjelentek.

A felsorolt és nem is mindig bizonyítható „hatás"-oknál fontosabb és művelődéstörténetileg, irodalmilag lényegesebb, ha a Vogl hírét igazában megalapozó magyar tárgyú versekről szólunk. Ezek három, fokozatosan bővülő kötetben láttak napvilágot.[15] E kötetek ugyan nem elsősorban Magyarországon arattak sikert (bár sok nevezetes egyéniség könyvtárában lelhetők föl, így például Széchenyi Istvánéban),[16] s ha magyarországi sikerről beszámolhatunk, akkor inkább a magyarországi németség tetszését regisztrálhatjuk. Ott, azokban a körökben lettek kapósak ezek a kötetek, ahol Magyarországot egzotikumnak, romantikus tájak, emberek, jelenségek fölfedezetlen birodalmának hitték. A magyar témával épp ezért keltett feltűnést, mert — jórészt — kitaposott úton járt. Grillparzer, Lenau,

[10] *Theater der Magyaren.* Übersetzt und hg. von Georg Gaal. Erster Teil. Brünn, 1820, 100. Kisfaludy Sándor is szerette volna Dobozyját németre fordíttatni. Vö. Gaál Györgyhöz írt levelével: *Minden Munkái,* VIII, Budapest, 1893, 400—402, 405, 407. *Die Tartarn in Ungarn* címmel, 1821-ben a Theater an der Wien bemutatta Kisfaludy Károly színművét, de az megbukott.

[11] ARANY JÁNOS *Összes Művei,* III, Budapest, 1952, 309; FRIED ISTVÁN: *A délszláv népköltészet recepciója a magyar irodalomban Kazinczytól Jókaiig.* Budapest, 1979, 268—269.

[12] BORONKAY ANTAL: *Az osztrák és magyar ballada története.* Budapest, 1936, 95—96; JENEY JÁNOS: *Garay János.* Budapest, 1932, 56 szerint a szóban forgó Garay-vers forrása egy szerb népdal. Mindkét forrásból legföljebb az alapötletet merítette a költő. Több a különbség, mint a hasonlóság.

[13] ZOLNAI BÉLA: *Szigligeti „Szökött katoná"-jának külföldi elemei.* Egyetemes Philologiai Közlöny, XXXVIII (1914), 342—343; OSVÁTH BÉLA: *Szigligeti.* Budapest, 1955, 51—64.

[14] LÁM FRIGYES: *Ocskay László a német költészetben.* Egyetemes Philologiai Közlöny, XXXIII (1909), 164—165; TOMPOS JÓZSEF: *A magyar ballada története.* Kolozsvár, 1909.

[15] *Klänge und Bilder aus Ungarn.* In Dichtungen von Johann N. Vogl. Wien, 1839; *Klänge und Bilder aus Ungarn.* In Dichtungen von Johann Nep. Vogl. Zweite, vermehrte Auflage. Wien, 1844; *Klänge und Bilder aus Ungarn* . . . Dritte, stark vermehrte und illustrierte Auflage. Wien—Pesth, 1848.

[16] *Gróf Széchenyi István Könyvtára.* Közli: Bártfai Szabó László. Budapest, 1923. A Vormärz irodalmából Castelli, Caroline Pichler, Hammer-Purgstall és J. G. Seidl művei is föllelhetők Széchenyi könyvei között.

A. Grün, K. Beck jelzik azt a vonulatot, amelybe Vogl magyar témájú versei is beleilleszkednek. Elsősorban Lenautól tanult. Voglnál azonban a táj egzotikumára, tehát nem az érzelmi, hanem a leíró elemekre tevődik át a hangsúly, s a leírás érzelmessé, érzelgőssé válik. Lenau számára a puszta a romantikusan felfogott szabadság, a korláttalanság vidéke, mintegy jelképes értelemben is. Vogl számára érdekes, csupán a kuriozitás jellegével rendelkező táj, amelyben nem az egyéniség keresi romantikus kiélésének lehetőségét, hanem a furcsaságokat és idegen elemeket leltározó utazó a szórakozást. A versek jellegét jól mutatja a Vogl magyar tárgyú verseinek harmadik kiadásához mellékelt egyik metszet. Édeskésen megrajzolt pusztát láthatunk, az előtérben — balra — apró tó, növényekkel, gólya peckeskedik benne. Távolabb kútágas kúttal, messzi a darvak V betűs serege röpköd a felhők alatt. Együtt valamennyi „pusztai" rekvizítum. Mintha nem az illusztráció érzékeltetné a versek hangulatát, hanem — ellenkezőleg — ezt a metszetet írta volna a költő versbe.

A *Klänge und Bilder aus Ungarn* c. kötet első kiadásának bevezető verse jelzi a tematikát. Kopár puszták, fekete erdők, az ég tele mélabúval, szőlők, gazdag földek. Ez Magyarország, amelyet a költő nem tud elfeledni. A régi szokások, jogok szerint élnek a mezőkön, a hajdankor szent nyomdokain halad az új nemzedék. Vogl azonban nem itt fejezi be a költeményt, amely a versek hangulatát, tematikáját előlegezi. Nem hiányozhat az uralkodóhoz való hűség dokumentálása sem. De annak említése sem, hogy a nép merész a csatákban, vendégszerető, becsülésre méltó. A zárószakasz Magyarországhoz intézett üdvözlete mutatja, hogy ennek az üdvözletnek nincs érzelmi fedezete. A költő képeket festeget, amelyek önmagukban tetszetősek, és megfelelnek a kíváncsi kispolgár ízlésének:

D'rum als Gruss, den ich den Deinem
Freund'gen Herzens, zugesandt,
Nimm die Lieder hin, die kleinen,
Schönen, reichen Ungarland.

A költő formai újdonsággal sem szolgál. Amit kifejez, nem túl érdekes. A kötet versei kibontják előttünk a bevezető vers által fölvázolt világot. Pusztai dalok, csikósrege, huszár, fogoly cigányasszony, pandúr és rabló, dalok az erdőben, cigányzene, Balaton: ezek a témák. A történelmi személyek közül: Hunyadi János, Thököly Imre, ismerősünk, a hős Dobozy és hitvese, valamint Szent Benedek (!).

Heidenacht . . . Voglnál a mozdulatlanság — ki tudja, miféle? — titkokat rejteget. A csönd nyomasztó. Der Csikós . . .

Tief im Wald ist eine Schenke,
Rauch und Zitherspiel darin,
Und an die mit Lust ich denke,
Schaffet dort als Kellnerin.

Idill, bármerre tekintünk, gondtalan, vidám az élet. Mit is tehet a szerelméhez, a csinos pincérleánykához látogató csikós? Magyar bort iszik és táncra perdül. Der Husar . . . Aki készen áll, hogy királyáért a vérét ontsa, és a csikóshoz hasonló tűzzel-lendülettel járja táncát. A versben e szavak hangzanak el magyarul: János, Trézsi, dolmány, cimbalom, csikós, huszár. Vogl nyilván evvel akarja az etnográfiai hitelességet megteremteni. Ismételjük: etnográfiai hitelességre törekszik.[17] Az osztrák olvasók egy része nyilván népdalnak, népies műdalnak, de legalább is a népélet hű kifejezésének tartotta Voglnak ezeket a verseit. Egy magyarországi német lap Vogl hazafiságáról elmélkedett,[18] egy másik pedig „ungarisch-deutsche Poesie"-ként méltatta ezt a kötetet.[19] Nemcsak a magyar, hanem általában a népköltészettel kapcsolatban sok téves nézet keringett a köztudatban. A jó érzékű és a népdalközlésre érzékenyen reagáló cseh költő, Čelakovský a bonyolult rímelhelyezésű ún. Himfy-strófát a magyar népköltészet kedvelt formájának hitte,[20] és jó alkalmat látott a cseh népköltészetbe való adaptálására. Mérimée vagy V. Hanka hamisításai a szláv népélet dicső hajdankorának ékes bizonyítékává lettek.

[17] A Wiener Zeitung recenzensét idézi: Der Spiegel (Pest), 1839, Nr. 53.

[18] Ugyanott 1840, Nr. 3.

[19] Pesther Tageblatt, 1844, Nr. 173.

[20] Čelakovský nem tudott magyarul. Németül olvasta Kisfaludy Sándor műveit. Vö. SÁRKÁNY OSZKÁR: *A magyar irodalmi romantika cseh visszhangja.* In: *Válogatott tanulmányai.* Budapest, 1974, 67–69.

A stilizált csikós-huszár, az életvidám, gondtalanul mulatozó, a királyhoz feltétlenül hű magyar Vogl kötetével vonult be végérvényesen az osztrák biedermeier társaságba, és határozta meg sokáig (olykor még a XX. században is) a nyugati irodalmaknak a magyarokról általában kialakult képét. A cigányzene és a népdal azonosítása nemcsak Vogl bocsánatos bűne. Liszt Ferenc könyvben fejtette ki később teljesen tévesnek bizonyuló és már saját korában is joggal támadott elképzeléseit. Liszt magyar rapszódiáiban pedig jóval több a népies műdal, mint a valódi népdal. Voglt és olvasóit is a másodlagos romantika hamis népkultusza vezette a magyarságkép megalkotásában. Jellemző Vogl félresiklása, ahol elképzeléseivel ellentétes anyagra bukkant. *Die Mutter des Tököli* c. balladáját félelmet keltő eszközökkel indítja:

Wie der Donner rollt's von ferne,
Wie das Windsbraut kommt's daher,
Sagt doch, naht ein Ungewitter,
Brauset ein Orkan so sehr?

Az indítás drámai, de a közbevetett megszólítás (Sagt doch) súlytalanít, a vihart jelző főnevek sorrendje esetleges, a pattogó verssorok vidámabb folytatást ígérnek.

Nicht Orkan, nicht Ungewitter
Ist's, was sich der Heide naht . . .

Legalább csapatnyi lovasra gondolunk, ismerve Vogl módszerét.

Reiter find's auf flücht'gen Hufen,
Schmach nun erntend für Verrath.

Egyetlen lovas és orkán? Még ha a pusztán vágtat is . . . A keveset adó előzmény nem a főhőssel ismertet meg, nem is a címszereplővel. Thököly anyja nem engedi be fiát a várba, mert hűtlenül elfordult a királytól — és az ősi ellenséget (ti. a törököt) behozta az országba. Nem szólunk a történelmi adatok önkényes kezeléséről, Thököly Imre tragikus sorsának rosszindulatú félreértelmezéséről. Inkább a bevezetés és a főrész közti aránytalanságot, majd az anya szónokias—frázisos, jellemképet nem adó szavait rójuk föl, melyekre logikátlanul csapódik a befejezés, előkészületlenül hull rá a végső szakasz:

Weinend aber durch's Gewitter
Sah' von Schloss ein Weib ihm nach,
Dem das Mutterherz im Busen
Über den Verlornen brach!

Mi lehetett Vogl költői célja? Az anya tragédiájának (vívódás a királyhűség és a gyermeke iránt érzett szeretet között) ábrázolása? A szerkesztési hiba s Thököly Imre egyoldalú jellemzése miatt érdektelenné válik a történet. A mondanivalónak szánt királyhűség erkölcsi magasabbrendűségének bizonyítása sem sikerült: az anya halála elvonja figyelmünket az anya alattvalói hűségéről.

Vogl „magyar" verseiben gyakran találkozunk ilyen félresiklásokkal, ám összességükben jól megformált kliséknek, dallamos hangulatképeknek nevezhetők. Saját korukban éppen operai pátoszukkal hatottak. Más magyar tárgyú balladái *(Magyarentod, Huniad, Der Geächtete)* cselekményvezetésük, sablonos, ám vitathatatlanul ügyes szerkesztésük miatt voltak népszerűek. Ahol kétes értékű politikai szempontoknak akart eleget tenni (mint *Die Mutter des Tököli* esetében), ott a hamis történelmi—világnézeti konstrukció a máskor jól felépített szerkezet lazaságával jár együtt. A kor a lázadók pártján állt: Robin Hood, Rinaldo Rinaldini, Karl Moor, Hernani, Byron kalóza, a pusztai haramia a kor hősei. A lengyel felkelők, a husziták, az albigensek — Lenau vagy Meissner tollán — persze nemcsak irodalmi hősök, hanem a kor szabadságérzésének kifejezői is. Vogl mindig az irodalmi árral akart úszni, az irodalmi divatot követte. Köteteiben nemes szívű rablók lakják a pusztát. Azt hihetnők, hogy a császári önkény ellen joggal felkelt Thökölyt is megértéssel — ha a cenzúra szorítása miatt óvatosan ugyan, de —, burkolt rokonszenvvel, legalább is emberséggel eleveníti meg. Vogl nem ezt az utat járta. A Vormärz költői eszközeivel, a Vormärz igazi szellemével ellentétes szándékot akart kifejezni. Anya—fiú, király-

hű—lázadó konfliktusa, érzelem és kötelesség ütközése a témája a versnek. Azaz Vogl — látszólag — konfliktusra építi a verset. Csakhogy a költeményből hiányzik a valódi konfliktus, itt minden egyértelművé vált, az utolsó szakasz meglepetésszerűen hat. Saját műfaján belül sem következetes Vogl. S ez mutatja tehetsége, költői érzékenysége korlátait is. Verseiben több a szerepjátszás, mint az elsődleges élmény. S mikor a szerepjátszás nem elég átélt, a szerep nem vág egybe alkatával, esetleg a vállalt feladat meghaladja az erejét, vagy mikor nem lehet álarc mögé bújni: napfényre kerülnek a hiányosságok, a költői megformálás hibái, amelyeket nem szépíthet meg az énekelhetőség, a részletekben megmutatkozó ügyesség. S nem ez az egyetlen vers, amelyről ezt állapíthatjuk meg.

A *Klänge und Bilder* második kiadásának bevezető verse is a tájat eleveníti meg:

Ich grüsse Dich, mein schönes Mutterland,
Ich grüsse Dich, mit freund'gen Herzensschlägen,
Mit deinen Wäldern, deinen Heiden Sand,
Mit deiner Triften schwellend reichen Segen . . .

Vogl állandóan ismételt szavaival a táj, a föld szeretetét sugallja, ám — s ez a jellemző — a táj lakóinak életét, az embereket, az ott történt eseményeket nem emlegeti. Mások, így pl. A. Stifter — ha áttételesen is — visszahangozzák a reformkor eszméit (pl. a *Brigitte* c. elbeszélésben).[21] Ez a bevezető vers (1844-ben vagyunk) a kissé erőszakolt lelkesedésen kívül nem sokat tartalmaz. Újabb cigánydalok és újabb pusztai dalok bővítik a kötetet. A végtelen puszta üresen mered elénk. Hideg eső záporozik a síkságra, amely fölött a szomorúsággal teljes mennybolt komorkodik. Az ég könnyeivel borítja el a mezőt, és elrabolja tőle az éltető napsugarat. Mintha kiveszett volna a fény . . . Mintha minden, mi élt, el lenne temetve. Majd ezeket a sorokat olvassuk:

Und über die Gräber hin kröche
Langbeinig, träg und matt,
Die Sonne als riesige Spinne,
Nun selbst des Lebens satt!

Ez már új hang! A vers sápadt-matt vízfestményként indul, és groteszk festményként zárul. A nap: óriási pók! Ez nem szokvány. A puszta új képe ez. Ha e képet bizonytalanul indítja is a költő, ha olykor ismétlésekbe bocsátkozik is, lehetetlen nem észrevennünk az új elemek fölbukkanását. A sivárságot, a szomorúságot érzékelteti, és ez nem a biedermeier dalok álharmóniába simuló dallama.

Das Licht auf der Heide c. dala is e hangulatban fogant:

Die Heide liegt öde und wüst und leer,
Die Nacht nur schauert darüber her.
Es seufzet der Wind auf wilder Flucht
Dem Wandrer gleich, der die Herberg sucht.

Ezekben a versekben nem a dalos csikósok, a büszke cigányok, az élénk huszárok, a tüzes szeretők vértelen idillje uralkodik; nem a varázsos erdők, a holdfényben tündöklő tavak talmi pompájára lehetünk figyelmesek. Elkomorult a költő hangja. Nem szól Petőfi vagy Lenau pusztai verseinek intenzitásával, de tehetségről árulkodik. Schubert *Téli utazás* c. dalciklusának tragikus tónusát juttatja eszünkbe. (Vogl egyébként szeretett versciklusokban gondolkodni és szerkeszteni.) Kár, hogy költőnk nem folytatta a járatlanabb-merészebb utat, a szokatlanabb hangvételű versek írását. Talán csak a zenei hatás kedvéért komponált vidámabban hangzó dalok mellé szomorúbb-elégikusabb hangulatú műveket, amelyek — ki tudja, mennyire a szerzői szándékoknak megfelelően — újfajta lehetőséget is megcsillantottak. Talán a Schubert-dalciklusok (talán Heine *Buch der Liedere*) örömöt-bánatot elegyítő művészi módszerével élt. Nem elképzelhetetlen, hogy Vogl zenei előadásra szánta pusztai dalait, és — jó érzékkel — az egyhangúságot akarta elkerülni. A ritkán fölbukkanó groteszk elemek Vogl tehetségét, alakító készségét bizonyítják.

[21] FRIED ISTVÁN: *Adalbert Stifter und die Ungarn.* In: *Arbeiten zur deutschen Philologie* (Debrecen), 1973, 51—59.

A harmadik kiadás 1848-ban jelenik meg. Vogl kötetét és bevezető versét nem a megénekelni vélt népnek, nem a magyar költőtársaknak, hanem István nádornak ajánlja. Bámulatra méltó diplomáciával. Habsburg főhercegnek, de olyannak, akitől a magyar közvélemény is sokat vár. Az apa, József nádor emlékét idézi, és az ifjú főhercegtől az apai örökség vállalását várja.

Dem edel wie der Stamm ist auch der Sprosse,
Verheissend, uns zu sein, was jener war,
Schlug stets für das Wahre, Schöne, Große,
Dein Herz, und schlägt dafür wohl immerbar.

Természetesen hiba lenne a magyar költők öntudatát vagy lelkesedését számon kérnünk Vogltól, de azt kérdezhetjük: miért nem utalt legalább a korszak néhány valódi problémájára? 1848-as keltezésű a kötet. Egész Európa a megújulásra készült. S a Vogl-kötetben egyetlen, ún. „forradalmi" vers lelhető, *Rakotzi-Weise* címmel.[22]

A vers általánosságban érzékeltet vidám nyüzsgést, szól vékony sugarú nappali fényről, emlegeti sarkantyúk és szablyák csengését, énekel meg Liebesglutot, tüzes bort, cimbalmot és klarinétot. A vers kellékei között szerepel a pacsirta éneke, a lakomák jókedve. Vidám harci toborzó csendül, de nem mellőzi a költő a török ellen vívott véres csata felidézését. A hangulati tényező olyan rekvizítumokban merül ki, mint fájdalmas haldoklás, éjszakai szerelmi üdvözlet, vihar a puszták fövenyén, a győzelem harmóniája, ugyanis:

Das ist in dem Ungarlande
Des Rakotzi's Melodie.

Rendkívül könnyű lenne kimutatnunk a vers közvetlen és igencsak kiterjedt rokonságát zenében, irodalomban: Liszt Ferenc *XV. magyar rapszódiá*jától Berlioz *Rákóczi-indulój*áig, Lenau *Die Heideschenké*jétől A. Grün *Officium Rakoczianum*jáig. Valóban, az érzések szélsőséges hullámzása, az extázisig fokozódó hangulat a jellemzője a Rákóczi-ének keltette „reformkori" magyar érzelmeknek, mint azt Berlioz nevezetes pesti hangversenye is bizonyítja. A sokáig tiltva, lopva hallgatott-játszott Rákóczi-nóta puszta dallama is forradalmi hatást keltett. Voglnak erről fogalma sem volt. Ő ugyan a kordivatnak megfelelően megírta a maga Rákóczi-versét, de megírta *Die Sieger* c. balladájában ennek ellenkezőjét is: ott a Magyarországot rabbá, koldussá és katolikussá kényszerítő Kollonich Lipót érseknek állít emléket. Liszt zenekarszerűen zengő zongoráján harci induló harsant, Anastasius Grün forradalmat idézett, Berlioz is — választásával, feldolgozásával — érzékeltette, hogy megértette a magyar nemzeti érzelmeket. Voglnál mindez zsánerkép, virtuozitás, hideg „bravúr", biedermeier líra. És Lenau *Die Heideschenké*jét még csak nem is igen említettük:

Und spielten alte Lieder mir
Rakoczys, des Rebellen.

Lenau nem a Rákóczi-nótáról ír, csak egy pusztai csárdát idéz olvasói elé. Ám arra képes, amire az elegáns Vogl sosem volt: azonosulni tud a tájjal. Az egyik Lenau-kutató találóan mutatott rá arra, hogy pusztai dalaiban Lenau megvalósítja — többek között — később megalkotott elméletét: a természeti jelenségek (Naturerscheinung) egyrészt eszményei, másrészt a belső azonosulás kifejeződései.[23] A romantikus költő szubjektivitásáért, a szenvedélyek ábrázolásának jogáért száll síkra. A költőnek — vallja — önmagából kell kiindulnia, és önmagából kell a világot megalkotnia. Ez a szuverén költőiség, éppen Lenau pusztai dalaiban, a kisemmizettekkel, a pusztai táj lakóival, a kissé idillizáltan ábrázolt néppel való együttérzéssel, helyenként azonosulással lesz teljessé. Lenau pusztája fölött is viharosak a fellegek, a csikósok itt is karikás ostorokat pattogtatnak, a nemes paripák vágtatva közelednek (Petőfinél is!), és a betyárok a csárdában ropják a táncot. (Ahogy Berlioz *Rákóczi-indulój*a a *Faust elkárhozása* c. hatalmasan romantikus zenemű része, úgy Lenau *Faust*jában Mephisto magyar táncot játszik el hegedűjén!) Lenaunál a költő és a táj „lelke" egy, számára nem dekoráció, kulissza

[22] A vers először feltehetőleg a Pesther Tageblattban jelent meg: 1845, Nr. 67.

[23] HEINRICH BISCHOFF: *Lenaus Heidebilder.* In: *Philologiai dolgozatok a magyar—német érintkezések köréből.* Budapest, 1912, 200.

Magyarország, amelyben a betyárok szabad élete, a táncoló leányok és ifjak boldogsága, önfeledtsége egyben a Habsburg-monarchiában megnyomorított egyéniség vágyálmai is.

Ilyen előzmények-rokonságok és kontextus után a Lenautól följebb idézett két sor már nem üres bravúrként, jól csattanó „poén"-ként hat. Nem költői artistamutatványt látunk benne. A tájjal azonosuló költő a rebellis Rákóczi nótáit hallgatja, s a hangsúly félreérthetetlenül a rebellis szóra esik.

Ezeknek az ismereteknek a fényénél joggal tarthatjuk Vogl versét idillikusnak, szalonba illőnek, lágynak, csináltnak. A hideg fő dolgozott, nem az érzés. Pontosan kiszámított hatás — s nem a *Rákóczi-induló* élménye. Több kutató Vogl „magyar érzés"-ének hiányát rótta föl.[24] Voglnál — ha *Vaterländische Balladen* cikluscímet találunk — egyként lelünk osztrák és magyar tárgyú balladát. Miért kellene egyébként is „magyar érzésű"-nek lennie? Nem hazafias, hanem művészi okai vannak, hogy még saját korához mérten is elnagyolt, gondolatszegény, kulisszaszerű mindaz, amit Vogl a magyarságról írt. Turóczi-Trostler József pontosan ítélkezik,[25] mikor arra mutat rá, hogy Vogl verseiben minden részlet hiteles, csak éppen az egész belülről hazug. Tegyük hozzá: éppen osztrák patrióta szelleme tette lehetetlenné, hogy képtelen volt a tájjal, a magyar költészet világával (1848-ra már megjelent a Petőfi-versek egy része is, bármily gyarló tolmácsolásban, németül!) való azonosulásra. Még egy példával szemléltetjük ezt a kérdést. Vogl verseinek huszárai, katonái *(Éljen a király, Der Husar)* készek vidáman föláldozni életüket — a királyért. Hogy a katonaélet nem teljesen vidám foglalatosság, azt *Der Treue Sohn* és *Deserteur* c. verseiben mutatja be. E versek azonban intenzitásban, az ábrázolás mélységében messze elmaradnak a kor hasonló, jelentékenyebb költői által írott művei mögött. Lenau *Die Werbung,* Janko Král' *Zverbovaný* c. költeményeiben érezzük, hogy a víg toborzó hangjai nem tévesztették meg a költőt, aki szigorú következetességgel ábrázolja a falujából, szeretteitől elszakított ifjú keserveit.

Mi újat adott tehát Vogl? Környezetében kell szemlélnünk. Hieronymus Lorm a korszak (ti. a Vormärz) osztrák irodalma és a dilettantizmus közé egyenlőségjelet tett.[26] Ezért minden olyan törekvés értékelendő, amely e dilettantizmus fölé igyekezett emelkedni. Vogl érdemei (könnyed, viszonylag tiszta előadásmód, ügyes szerkesztés, énekelhetőség, a részletek realitása, bizonyos népies elemek fölhasználása) méltán vívják ki a kortárs kritika egy részének dicséretét. A *Klänge und Bilder* második kiadásának recenzense kiemeli, hogy Voglnak a naiv szépről és a megrendítő fenségesről vallott koncepciója nem mindennapi tehetségét bizonyítja.[27] "Ein ächter Volkspoet" — teszi hozzá ehhez egy másik recenzens.[28] De ilyeneket is olvashatunk róla: versei gördülékenyek, metrikailag tiszták, és tónusuk egyezik a tartalommal.[29]

Magyar tárgyú versei a divat szülöttei. Úgy akarta kielégíteni és részben formálni a divatot, hogy rendszerint másodkézből vett „néprajzi" motívumokkal, magyar szavakkal teremt stilizált népiességet. Ha Lenauhoz viszonyítjuk — sekélyesnek érezzük. De viszonyíthatjuk Alexander von Württemberghez[30] is, aki Lenau témáit, azaz a pusztai történeteket többnyire grand guignolba fullasztja (lásd *Tschikosch Jurys Tod, Räuber-Zweikampf, Nächtlicher Ritt, Zigeunersymphonie* című költeményeit). *An meinen lieben Nikolaus Lenau* c. verséből idézzük szemléltetésül az alábbi sorokat:

Aus dem Rauch der Heideschenken,
Wo Tschikoschen, rauh und wild,
Blutbesprengt den Fokosch schwenken,
Winkte mir dein treues Bild . . .

[24] HEINRICH GUSZTÁV: *Magyar elemek a német költészetben.* Budapest, 1909.

[25] TURÓCZI-TROSTLER JÓZSEF: *Lenau.* Budapest, 1955, 7.

[26] Idézi: ROGER BAUER: *Die sozialen, politischen und ideologischen Voraussetzungen der österreichischen Literatur des frühen 19. Jahrhunderts.* Philologia Pragensia, 1968, 195.

[27] WEIL: *Klänge und Bilder* . . . Der Schmetterling (Ein Flug- ind Ergänzungsblatt zum Spiegel), 1844, Nr. 14.

[28] M. FALK: *Balladen, Romanzen, Sagen und Legenden von Joh. N. Vogl.* Ugyanott, 1846, Nr. 75.

[29] M. F. [ALK]: *Lyrische Gedichte von J. N. Vogl.* Der Spiegel, 1844, Nr. 85.

[30] FRIED LÁSZLÓ: *Württembergi Sándor költészete.* Budapest, 1933; KARL von KLEMPA: *Ein deutscher Plattenseedichter.* Sonderabdruck aus den Neuen Heimatblätter, II, Nr. 3—4, 247—261.

Voglt azért ettől visszatartotta ízlése, mértéktartása. Az ő csikósai is inkább egy Singspielbe vagy egy Volksstückbe valók, de pusztai „romantikája" legalább nemcsak „fokosch"-„romantika". A közönség kedvence volt, kihez kritikusok, költők (pl. Julius Seidlitz) is nagy reményeket fűztek. Magyar tárgyú kötetei csak néhány versben, pontosabban szólva: néhány versrészletben igazolták a várakozást. Ez azonban csupán a Lenaut szem előtt tartó utókor ítélete. A kortársak egyike-másika és az olvasók jelentékeny része nem Lenau komor muzsikáját, nem Grillparzer antik tűzű emelkedettségét kedvelte. Szívesebben csodálta Vogl könnyed pacsirtadalainak (ez az ő álszerénységének megnyilvánulása) szerény ívű röptét, amint boldogan úsznak e dal-pacsirták az azúrkék levegőégben, amelyről aztán az utókor elemzői megállapították, hogy színpadi kulissza. Vogl gondosan megtervezett jelmezű szereplői — olykor bábjai — azonban hittel ágáltak, tették azt, amit létrehozójuk, tervezőjük sugallt.

Biedermeier líra Az osztrák polgár-hivatalnok ámulatával nézte költőnk az ismerősnek tetsző világot. Tágra nyílt tekintettel bámulta, néha még a szeme is belekáprázott. Sokáig és alaposan nézte.

És ennyit értett meg belőle.

Új adalék Tolsztoj magyarországi fogadtatásának történetéhez (Waldapfel Ottó és Tolsztoj)

ZÖLDHELYI ZSUZSA

A moszkvai Állami Tolsztoj Múzeum Kézirattárában a világ legkülönbözőbb országaiból kelt levelek ezrei bizonyítják az író hihetetlen népszerűségét, eszméinek elismerést, olykor vitát kiváltó hatását. A számos magyarországi levél közül[1] most csak a ma már szinte teljesen elfelejtett Waldapfel Ottó levelére szeretném felhívni a figyelmet. Életéről, tevékenységéről keveset tudunk: 1887-ben született Nagyszombatban, tanulmányait részben szülővárosában, részben Kolozsváron és Budapesten végezte. Az első világháború alatt fogságba esett, kiszabadulása után előbb Budapesten, majd Pozsonyban folytatott ügyvédi gyakorlatot.[2] Csak két cikkének megjelenéséről sikerült meggyőződnöm, elképzelhető, hogy a századforduló folyóirataiban több tanulmánya is napvilágot látott. Trencsényi-Waldapfel Imre szóbeli információja alapján tudom, hogy a fasizmus áldozataként halt meg.

Az itt publikált levél minden bizonnyal 1906 második felében íródott. Waldapfel Ottó közli Tolsztojjal, hogy a nagyszombati fiatalok egy része Ifjúsági Egyesületet alakított, amelynek tagjai előadásokat szerveznek az emberiségről, hogy ily módon felrázzák környezetüket a hipnotikus álomból. Felsorolja mindazokat az erőket, a „hazafias bürokráciát", a népet tisztánlátásától megfosztó „hazafias klérust", amelyek akadályozzák az ifjúság jóindulatú kezdeményezéseinek s harci kedvének kibontakozását. Beszámol arról, hogy néhány nappal levelének megírása előtt Tolsztoj etikai anarchizmusáról tartott előadást, felhasználva hozzá az író több tanulmányát, s hogy a tolsztojánus eszmék városszerte dühödt felháborodást váltottak ki, amely néhány félénkebb ifjút csaknem elriasztott az Egyesülethez való csatlakotástól. A továbbiakban Waldapfel kéréssel fordul Tolsztojhoz: az Ifjúsági Egyesület tagjai most újabb lépésre szánták el magukat, szeretnék az elhangzott előadásokat kötetben közzé tenni; kéri Tolsztojt, írjon elő- vagy utószót e kiadványhoz. Természetesen — teszi hozzá — el fognak juttatni egy tiszteletpéldányt az íróhoz, amelyet titkára, Makoviczky Dušan lesz szíves Tolsztojnak lefordítani.[3]

Nincs tudomásunk arról, hogy az említett könyv valóban megjelent volna, azt sem tudjuk, válaszolt-e Tolsztoj a levélre. Waldapfel Ottó előadása azonban fennmaradt. A Budapesti Napló két rész-

[1] L. még D. ZÖLDHELYI ZSUZSA: *Magyarok levelei orosz írókhoz (Szabó Endre néhány levele).* Filológiai Közlöny, VI (1960), 1, 85—89.; több más, Tolsztojhoz írt magyar levelet felsorolok és idézek *Szabó Endre, az orosz irodalom magyar népszerűsítője* c. tanulmányomban in: *Tanulmányok a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok köréből,* II. k. Bp., 1961, 176—178.

[2] Ezeket az adatokat az MTA Könyvtára Kézirattárában őrzött ún. Gulyás-cédulákból merítettem.

[3] L. KISS IBOLYA említi *Tolsztoj magyar vonatkozásai* c. tanulmányában, hogy Makoviczky hívta fel Tolsztoj figyelmét az őt érdeklő magyar hírlapi közleményekre, s ő is fordította le őket oroszra. Vö. *Tolsztoj Emlékkönyv,* szerk. Tóbiás Áron, Bp., 1962, 73—74.

letben közli szövegét az 1906-os évfolyan *Szabad gondolat* c. mellékletében a következő szerkesztői megjegyzéssel: „Ezt az érdekes felolvasást a szerző a nagyszombati Ifjúsági Egyletben tartotta, ami örvendetes jele annak, hogy a modern világnézet problémái már nálunk is, az ország minden részében gyökeret vernek."[4]

Waldapfel Ottó Tolsztojhoz írt levele alapján azt gondolhatnánk, hogy ő is egyike a magyar tolsztojánusoknak, akik minden tekintetben osztják mesterük nézeteit.

Tanulmányából azonban más derül ki: gondos vizsgálatnak veti alá a tolsztojánus eszméket (a munkamegosztás tagadásától, a tudomány és művészet uralkodó osztályok által történő kisajátításán keresztül a nép helyzetéig és az erőszaknélküliség elvéig), s – mint az itt közölt szövegből láthatjuk – igyekszik lemérni, mi az, ami a szocializmus szemszögéből elfogadható, s mi az, amit – részben a *Kommunista Kiáltvány*ra hivatkozva – elvetendőnek tart. Lényegében egyetért Tolsztoj kapitalizmus-ellenességével, de – mint írja – szemben a tolsztojánus tanokkal a „szocializmus mélységes meggyőződéssel hirdeti, hogy a tőke . . . önmagát . . . sohasem fogja legyőzni akarni, hanem csak a proletár erőteljes beavatkozása által fogja magát legyőzetni. . . . Az ethikai anarchista nem tűri a harcot: a szocialista számol azzal, hogy harc nélkül nincs jelentékeny, boldogító vívmány."[5]

Rövid bevezetőmben nem térhetek ki részletesen a tolsztoji eszmék magyarországi fogadtatásának bonyolult kérdésére, csak annyit jegyeznék meg, hogy Waldapfel Ottó két tanulmánya meglehetősen egyedülálló helyet foglal el a századforduló Tolsztoj-értékeléseinek sorában. A tolsztojánus tanok heves vitát váltottak ki. Hogy csak a két szélsőséges álláspontot említsem: a Tolsztojjal levelező kapcsolatban álló Schmitt Jenő számtalanszor nyilvánítja ki tanulmányaiban, az *Állam nélkül,* majd az *Erőszaknélküliség* c. lapban teljes egyetértését a főbb tolsztojánus eszmékkel. Schmitt, Škarvan és körük mindenütt csak Tolsztoj erkölcsi, vallási nézeteit, az erőszaknélküliség elvét emeli ki, s szinte nem is ejtenek szót az író szépirodalmi műveiről. Így pl. a Tolsztoj 70. születésnapján megjelent szenvedélyes cikkében Schmitt Jenő Tolsztojt mint az őskeresztény feltámasztóját, mint apostolt méltatja, szembeállítva tevékenységét a hivatalos egyházéval, amelyet igen negatívan jellemez.[6]

A katolikus egyházi orgánumok viszont hasonló hévvel vetik el Tolsztoj tanításait, nem fukarkodva a legélesebb kifejezésekkel sem. V. S., a *Hittudományi Folyóirat*ban publikált cikkében pl. felháborodva állapítja meg, hogy Tolsztoj eltorzítja az evangéliumot, s abból az államrendre nézve veszélyes következtetéseket von le, így pl. a „Ne ölj!" parancsolatát úgy értelmezi, hogy ne legyenek háborúk.[7]

Az első orosz forradalom körüli években lapjainkban sok szó esik arról, milyen szerepet játszottak az orosz írók a forradalom előkészítésében. A *Katholikus Szemle* cikkírója pl. rosszallóan jelenti ki, hogy bármennyire ellenzi is Tolsztoj „a forradalmi irányzatok erőszakos eszközeit", neki is nagy része van a forradalom előkészítésében, mert megtámadta a vallási intézményeket és a tekintély lerombolására törekedett.[8]

[4]WALDAPFEL OTTÓ: *Tolsztoj Leo ethikai anarchizmusáról a szocializmus világításában.* Budapesti Napló, 1906. okt. 26–27. (295–296. szám), 1. 12. lap. Szabad Gondolat melléklet. A Budapesti Naplóról l. VARGA JÓZSEF: *Ady Endre.* Budapest, 1966, 135.

[5]WALDAPFEL: *i. m.* Budapesti Napló, 296. sz., Szabad Gondolat melléklet, 12.

[6]SCHMITT JENŐ: *Tolsztoj Leó.* Állam nélkül, 1898, 9. sz. Schmitt Jenő és körének Tolsztojjal kapcsolatos nézeteiről, levelezéséről l. MISZOGLÁD GÁBOR: *Schmitt Jenő elméleti munkássága.* Filológiai Közlöny, XXV (1979), 3–4, 417–419, és MILOSEVITS PÉTER: *Schmitt Jenő gyakorlati tevékenysége,* uo. 420–424. A két tanulmány szerzője egyébként rámutat arra is, hogy Schmitt Jenő – különösen kapcsolatuk utolsó éveiben – néhány kérdésben Tolsztojétól eltérő nézeteket vallott. (A tanulmányok német nyelven is megjelentek: Acta Litteraria, XX [1978], 3–4, 314–317 és 317–323.) Rövid bevezetőmben csak azok közül a tanulmányok közül említek meg néhányat, amelyek a tolsztojánus eszmék magyar fogadtatására is kitérnek, így pl. REJTŐ ISTVÁN: *Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon.* Bp., 1958, 49–53. VÁRADI-STERNBERG JÁNOS: *Tolsztoj és Magyarország* az *Utak, találkozások, emberek* c. kötetben, Uzsgorod–Budapest, 1974, 202–220; SŐTÉR ISTVÁN: *Tolsztoj Magyarországon* a *Költő és próféta* c. kötet (szerkesztette Osztovits Ágnes) előszava, Bp., 1978, 5–26. Mind ez a kötet, mind a már említett *Tolsztoj Emlékkönyv* értékes dokumentumanyagot tartalmaz.

[7]V. S.: *Tolsztoj a keresztény vallásról.* Hittudományi Folyóirat, XIII (1902), 354.

[8]KOCSIS LÉNÁRD: *Tolsztoj.* Katholikus Szemle, 1908, 907–923.

Ugvanezt a tényt pozitívumként értékeli a *Jövendő* munkatársa, aki az orosz írókat a tekintélyt döngető enciklopédistákhoz hasonlítja: „A tudomány nem beszélhetett szabadon, hát a művészet tükrében mutatták meg a próféták az orosz népnek saját magát s az utat, mely jobb állapotok felé vihet."[9]

Ezekben az években érezhetően megnövekszik az érdeklődés az orosz irodalom iránt. A *Jövendő, A Hét,* a *Huszadik Század* orosz anyaga eléggé ismert, a *Budapesti Napló*é azonban, amelyben Waldapfel Ottó két cikke napvilágot látott, még meglehetősen feltáratlan. Az 1904—1908 között itt megjelent orosz fordítások és az orosz írókat méltató cikkek zöme nem szerepel bibliográfiáinkban, s külön, részletes elemzést érdemelne.[10] A lap irodalmi rovatának munkatársa ez idő tájt többek között Ady Endre, Kosztolányi Dezső, Szini Gyula, Jászi Oszkár. A közzétett orosz művek terjedelmes almanach összeállításához is elegendőek lennének, az orosz irodalomról pedig számos rendkívül érdekes tanulmány ad képet. Mindez nemcsak kiegészíti, de több tekintetben módosítja azt az elképzelést, amely nálunk az orosz irodalom magyarországi fogadtatásáról kialakult. Így például a Kozocsa—Radó-bibliográfia szerint Dosztojevszkij *A kamasz* c. regénye első ízben 1922-ben jelent meg magyarul — valójában a *Budapesti Napló* már 1906-ban folytatásokban publikálja e művet: Andrejev *Lázár* c. elbeszélése nem 1917-ben, hanem már 1907-ben. Gorkij *Az anya* c. regénye nem 1913-ban, hanem 1907-ben lát napvilágot.[11]

Az ilyen és hasonló kiegészítő adatoknál is fontosabb az orosz anyag nyilvánvalóan tudatos válogatása, az orosz művek szoros eszmei-esztétikai kapcsolódása az újság magyar szépirodalmi és publicisztikai írásaihoz. Így pl. az 1905-ös forradalom körüli években a lap nagy figyelmet szentel a lázadó vagy a szabadságért minden áldozatra kész hősök ábrázolásának, s gyakran bibliai alakok testesítik meg allegorikusan az újért harcoló forradalmárokat. Így pl. *A forradalmár bírái előtt* c. „E" álnéven megjelent esszé szerzője Krisztust a korabeli reakció és a papok áldozatának tekinti; azzal vádolták, hogy forradalmár volt, s ezért feszítették keresztre.[12] Oláh Gábor *Krisztus és a pápa* c. tanulmányában Zichy festményéről ír, amely a földre visszatérő Jézust borzadva fogadó egyházi vezetőket ábrázolja.[13] Mindezekkel az írásokkal egybecseng pl. *A Karamazov testvérek* c. Dosztojevszkij-regényből kiemelt *A nagy inkvizítor* c. fejezet, amely *Az ítélet*[14] címen jelenik meg, Leonyid Andrejev több, bibliai köntösbe öltöztetett elbeszélése,[15] Turgenyev nem bibliai jellegű, de a forradalmár elszántságát ugyancsak allegorikusan ábrázoló *A küszöb* c. prózaverse,[16] Tolsztoj *Feltámadás* c. regényének *Hogyan lettem forradalmár* c. külön műként publikált részlete.[17] S jellegzetes, visszatérő téma a nép elmaradottsága, a forradalmár meg nem értettsége — Ady Endre *Nyomorék Tar Pista* c. elbeszélésének fiatal, lázadó paraszt hősét azok a parasztok fogják el és adják át a csendőröknek, akiknek érdekében fellázadt,[18] s milyen közel áll ehhez az elbeszéléshez mondanivalója szempontjából Turgenyev *A kézműves és a fehérkesztyűs ember*[19] c. prózaverse, L. Andrejev *Ben Towit* c. elbeszélése,[20] amelyekben a nép közöm-

[9] Jövendő, 1905, 5, 7.

[10] KOZOCSA SÁNDOR—RADÓ GYÖRGY: *A szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája 1944-ig* (Bp., 1956) a magyar—orosz irodalmi kapcsolatok kutatóinak alapvető kézikönyve, amely azonban ma már természetesen kiegészítésre szorul. E bibliográfiában a Budapesti Napló a *Részben feldolgozott anyagok* cím alatt szerepel. A lap orosz anyagának rövid áttekintését l. ЖУЖАННА ЗЕЛЬДХЕЙИ: *Малораскрытая страница русско—венгерских литературных связей (Русская литература в газете Budapesti Napló 1904—1908).* Annales Universitatis Scientiarum Budapestinensis, Sectio Philologica, VIII (1968), 81—90.

[11] DOSZTOJEVSZKIJ: *Serdülőfélben.* Budapesti Napló, 1906. szept. 6-i 245. számtól a dec. 4-i 334. számig; L. ANDREJEV: *Lazarus.* Uo. 1907. okt. 25., 253. sz.; GORKIJ: *Az Anya.* Magyar Szó (a Budapesti Napló melléklapja), 1907. ápr. 12-től szept. 2-ig a 89—204. számig.

[12] Budapesti Napló, 1906. szept. 6., 245. sz., 13.

[13] Uo. 1926. jan. 26., 25. sz., 2.

[14] Uo. 1906. jún. 30., 178. sz., 1—2.

[15] Pl. *Ben Towit,* uo., 1907, 60. sz., 17.

[16] Uo. 1906. jan. 26., 25. sz., 12.

[17] TOLSZTOJ: *Hogy lettem forradalmár.* Uo., 1907. nov. 6., 263. sz., 2.

[18] LELLEI álnéven: *Nyomorék Tar Pista.* Budapesti Napló, 1906. jan. 20., 19. sz., 2.

[19] Uo., 1905. okt. 20., 290. sz., 9.

[20] L. a 15. jegyzetet.

bösen szemléli az érte harcoló forradalmár (Andrejevnél a forradalmárt jelképező Krisztus) pusztulását!

Hasonlóan gyakori a háború okozta mérhetetlen szenvedések témája. Ady Endre több ilyen tárgyú cikkéhez (az orosz–japán háborúról) e tekintetben közel áll Andrejev *Vörös kacaj* c. elbeszélése, amelyre Ady hivatkozik,[21] de ide kapcsolódik V. Garsinnak az 1870-es években, az orosz–török háború kapcsán írt *Rövid regény* c. elbeszélése[22] s Waldapfel Ottó *Tolsztoj a nemzetek harcáról* c. cikke, amelyben Tolsztojnak *Eszméljetek* c. tanulmányát méltatja, bőven idézve a szövegből.[23]

A *Budapesti Napló*ban számos írás jelent meg Tolsztojról még az író életében (egyebek között Ady Endre tollából is). Ezek között is kiemelkedő helyet foglal el Waldapfel Ottó *Tolsztoj Leo etikai anarchizmusáról a szocializmus világításában* c. tanulmánya, amelyben igen korai időpontban (1906-ban), amikor még nehéz volt a Tolsztojról terjesztett ellentmondásos hírekben eligazodni, s amikor még Lenin cikkeire sem támaszkodhatott (az első 1908-ban jelent meg), kísérletet tesz, hogy a marxizmus eszméivel vesse össze a nagy orosz író tanait.

Minden további kommentárnál többet mond Waldapfel Ottó Tolsztojhoz írt levelének és két tanulmányának szövege.

Az első cikkben *Lelkiismeret* című regényként említett Tolsztoj-mű valójában a *Gyónás* (Исповедь) c. vallomás.

A levélben említett Tolsztoj-tanulmányok közül a *Hazafiasság és a kormányok* című 1901-ben jelent meg magyarul, „Röpirat" alcímmel, a *Tudomány és művészet* 1902-ben, bár Waldapfel nem említi, de olvashatta magyarul a *Korunk rabszolgasága* c. tanulmányt (1900).

A *Tolsztoj a nemzetek harcáról* c. cikk kiindulópontjául szolgáló *Eszméljetek* c. „röpirat" Schmitt Jenő előszavával — minden bizonnyal valamelyik külföldi kiadás alapján — 1905-ben látott nálunk napvilágot, egy évvel előbb, mint Oroszországban.

Waldapfel Ottó levele Tolsztojhoz

Liebenswürdigster Mensch!

Vor Allem bitte ich Sie um Ihre gütige Entschuldigung, weil ich Ihre Zeit in Anspruch nehme. Um aber den guten Zweck meines Schreibens genügend zu beleuchten, bin ich gemusst, Folgendes vorauszuschicken.

Hier, im Orte, eine Stadt von 16000 Einwohnern hat ein Teil der Jugend einen „Jugend-Verein" (ungarisch „Ifjúsági Egyesület") gegründet, zu dessen Ziel sie sich gestellt hat, Vorträge über die Menschheit zu halten, um derart unsere Umgebung aus ihrer Hypnose zu erwecken. Leider herrschen hier alle die Umstände, welche eine gutgesinnte Unternehmung stets anfeindend, begeisternd diese Jugend der edlen Kampflust allmählich berauben. Diese Umstände sind: eine "patriotische Bureaucratie", ein "patriotischer" Clerus und ihre treuen Diener: das verblendete Volk. Als ich jüngst über "Tolstoj's ethischen Anarchismus" meinen Vortrag hielt, in dessen Kreis ich seine "Kunst und Wissenschaft", "Manifest an die Menschheit", "Der Patriotismus und die Regierungen", "Brief an einen chinesischen Gentleman" etc. zog und auf Grund mehrer dieser seiner Werke die Stichhaltigkeit seines Systems bewiesen habe, hat sich den nächsten Tag in unserer Stadt eine höchst lächerliche Kampfwuth gegen unsere Tolstoj-Principien kundgegeben, die viele meiner ähnlich gesinnten, jedoch nüchternern Freunde fast zurückgeschreckt hätte. Nun aber schreiten wir vorwärts, und gedänken im März ein Buch für die gehaltenen Vorträge in sich enthielte. Unzweifelhaft ist es, dass man uns nach Erscheinen des Buches, heftiger als bisher, anfeinden wird. Um aber die kommenden Anfeindungen ruhigen Gemütes standhalten zu können, flehe ich in Betraung unseren Vereins Sie, Leo Tolstoj, an, uns ein kurzes Vor- oder Nachwort schriftlich in diesem Monate zu schicken, in dem Sie über Vertfolgungen wegen Aufrichtiger Kundgebung einen menschlichen Gesinnung Ihre grossen Gedanken zu entfalten

[21] ADY ENDRE: *Nagyon furcsa esetek*. Budapesti Napló, 1905. aug. 15., 224. sz., 9–10.
[22] Budapesti Napló, 1907. márc. 13., 62. sz., 15.
[23] Uo., 1906. nov. 7., 307. sz., 11.

die Liebenswürdigkeit hätten. Ein Ehrexemplar des Buches werden wir Ihnen mit seltenen aufrichtigen Vergnügen zur Verfügung stellen. Ihr lieber Hausartzt, dr. Dusan Makusky [sic!] wird so freundlich sein, Ihnen den ungarischen Text zu verdolmetschen. Das Motto unseres Buches werden folgende Zeilen eines jungen Dichters: André Arnyvèlde bilden:

Le désir est en moi d'une immense conquête!
Et dans ce monde aveugle et que le mal tenaille
Je voudrais dire à ceux dont se courbe la taille
Levez-vous! Regardez en face le soleil!
Dire aux grands, aux petits: l'homme à l'homme est pareil!
Oubliez la discorde, abolissez la haine,
Contemplez la nature infinie et sereine,
Aimez-vous soyer bons, soyer justes et forts,
Travaillez tous! . . .
Oui, je voudrais cela, qui serait grand et beau!

Diese Worte beziehen wir auf Leo Tolstoj! Möge er unserer Bitte gedenken!
In aufrichtiger Liebe mich und uns ihm empfehlend zeichne ich in Hochachtung

Otto Waldapfel

Nagyszombat, com. Pozsony,
Rue Kossuth, N. 152.

WALDAPFEL OTTÓ:

Tolsztoj Leó ethikai anarchizmusáról a szocializmus világításában

Mai előadásomban, tisztelt uraim, a közismert gondolkodó alapelveit fogom ismertetni kritikai művei alapján, egyúttal a szocializmus látószögéből vizsgálat alá is veszem, hogy ez alapon úgy ama rokonságot, mely a két világnézetet kimutathatólag egymáshoz közel hozza, mint pedig azt a bizonyos ellenkezést, mely a kettőt határozottan áthidalhatatlanná teszi, nagy vonásokban feltüntessem. Egyre azonban szeretnék röviden kitérni. Tolsztoj elveinek legkiválóbb hazánkbeli képviselője: dr. Schmitt Jenő, egy helyen sajnálattal jegyzi meg, hogy mesterét vagy csupán amolyan jámbor erkölcsprédikátornak avagy éppen afféle naiv utópistának szokták minősíteni. Ezzel szemben biztosít bennünket, hogy a jasznaja-poljánai bölcs, ki hasonlót jelent korunkban, mint saját századukban a két francia enciklopédista: Voltaire és Rousseau, valóban van olyan okos, mint bírálói. Óriási teher alatt kellene összeroskadni, t. uraim, ha ez értelemben bírálói tisztet vállalnék magamra. Én azonban két kialakult világnézet felfogásait állítom egymással szembe, s amikor így teszek, Tolsztojjal mondhatni egyenrangú lángeszek szellemében mondom bírálatom. Az ethikai anarchista a mai rendet felforgatni akarja, de erkölcsös módon és erkölcsös céllal. Kiindulásképp magát a társadalmi rend alapját, a mai munkamegosztást támadja meg. Hamis a tudomány, mikor a kizárólag testi és kizárólag szellemi foglalkozások jogosultságának magyarázatára a munkamegosztási elméletet hozza fel, mely szerint egyik résznek testi, másiknak szellemi munkával kell foglalkoznia. Teljesen hamis e tan, s mikor a tudomány mégis ezt állítja oda „egyedül tudományosnak", nem tesz szerinte egyebet, mint a pápák, kik, mihelyt észrevették, hogy semmi szent sem maradt rajtuk, maguk díszíték fel magukat a „szent" szóval! Az ugyan kétségtelen, hogy munkamegosztás volt is, van is. De ha belátható, hogy a munkamegosztás csak akkor természetes, ezzel helyes is, ha az ember bizonyos tevékenysége a többi szempontjából annyira szükséges, hogy ezek őt a kért szolgáltatás kárpótlásául önként eltartani kívánják, ha belátható, hogy mai munkamegosztásunk ezzel szemben az „értelem és lelkiismeret" követelményeinek ellentmond, mert társadalmunkban az idegen munka erőszakos lefoglalásáról van szó, s nem természetes munkamegosztásról, úgy épp annyira kétségtelen, hogy munkamegosztásunk nem jó, hanem rossz és ez alapon meg is változtatandó. Lássuk be Tolsztoj analógiája alapján, hogy csak a természetes munkamegosztás a helyes. Engedjük meg neki, hogy ha vannak bűvészek, kiknek produkcióit egyik-másik kíváncsi szívesen látja s ezért egy darab kenyeret ad jutalmul, az még érthető. Meg kell engedni most azt is, hogy ha lennének

bűvészek, kiknek mutatványai senkinek sem kellenek, s kik mégis kihívó arcátlansággal azt követelnék, hogy szemfényvesztésükért jól etessék és itassák a nem érdeklődők, ez már csak nem józan értelemre vall.

Hogy vagyunk már most mi tudományunkkal? Sohasem törekedtünk arra, hogy tudományunkkal a népnek is, mely érettünk keserves munkát végez, ellenszolgáltatást tegyünk. Nem gondoltunk arra, hogy a népet nem mulatságunkra és szórakoztatásunkra leírni és tanulmányozni, hanem érte jót tenni is kellene. Nem jutott eszünkbe, hogy mialatt mi a tömegek alakjáról, a protoplazmáról, a negyedik dimenzióról beszéltünk és mulattunk, teljesen megfeledkeztünk hallgatólagos ígéretünkről, mely szerint szellemi tekintetben a nép szükségleteit ki fogjuk elégíteni, azon ígéretről, melynek alapján szabadultunk meg a testi munkától.

Tolsztoj ez állítását számos példával igazolja. Ami vívmányt a munkamegosztás alapján felmutatni képesek vagyunk, az szerinte nem a nép érdekében kerestetett és nem is a nép életét teszi kellemessé. Azzal, hogy a telefon, távcső, képtárak, színházak, szimfóniák léteznek, a munkás élete nem lett jobb, mert szerencsétlen sorsa folytán nem is juthat hozzá. Azzal, hogy a munkás a gőzgépek folytán könnyen előállítható gyapotszövetet olcsón veheti, még nem háramlott rá haszon, mert ennek fejében a gőzgép a gyáros rabszolgájává tette. Ha a paraszt vasúton utazik, kénes gyújtót használ, e parányi és véletlen jó mellett még nem tűnt ki a vasút és gyár hasznossága rá nézve, amint tény az is, hogy ha valakinek leég a háza, a tűz mellett lehet tagjait felmelegíteni, lehet pipára is gyújtani, azaz bizonyos jót véletlenül elérni anélkül, hogy a tüzet hasznosnak volna szabad mondani. Annak ellenére, hogy a tudomány feladata az egész emberiség ügyét szolgálni, az csak a tőkét szolgálja, a nép szükségleteit azonban figyelmen kívül hagyja. A tudomány urait igénybe veszik a spectrálanalízisek, de nem azon kérdések, milyen ételek és italok és edények a legegészségesebbek a szűkös életviszonyok között, melyik gomba ehető, hogyan kell tenyészteni, milyennek kell lenni a jó kenyérnek, a jó fejszének, a jó fűrésznek. A tudomány urai megállapították, hogy a bogaraknak 80 ezer fajtáját kell megkülönböztetnünk, de nem szelídítettek meg évezredek óta egyetlen állatot sem, nem tették háziállattá, mert hiszen a fogoly és szarvas, a császármadár és iramszarvas ma épp oly vadak, mint voltak az ősi időkben. A tudomány urai kutatnak a növénysejtben, találnak protoplazmát, kutatnak a protoplazmában még valamit, de hogy évezredek óta, mikor már a búza és lencse mint kultúrnövény ismeretes volt, a burgonyán kívül más növényt nyertek volna a nép élelmezésére, nem állítható. A tudomány „egész lényegével a vagyonos osztályok szükségleteihez alkalmazkodott". A mérnök képes ugyan a gép munkaerejét kiszámítani, de nem képes a kapáló ekét kijavítani; képes gépek, emberek, tőkék segítségével hidat építeni, de nem képes a közönséges kocsi számára egy patakot járhatóvá tenni. Az orvosnak végtelen sok készülékre, eszközre, orvosságra van szüksége, északról délre küldi a beteget, de falun panaszkodnia kell, hogy a nép szegénységénél fogva a gyógyításához megkívánt feltételeket betartani nem tudja. Szóval a tudomány ma a nép életfeltételeit figyelmen kívül hagyja. A művészet is unos-untig bizonyítja, hogy a népnek nem használ, és nem is használhat. A művészet egész múzeumokat épített magának, kritikákat írtunk, a kritikák kritikájából is egész hegyet emelhetnénk, de a népdalok kincsét mivel nem gyarapítottuk, a népnek képet vagy dallamot nem adtunk. A festőnek műteremre, utazásra, jelmezekre van szüksége és mi milliókat dobatunk ki fejlesztésére, de termékeit a nép nem érti, nem is kapja élvezni. Az írók és költők színházba, hangversenyre járnak, dolgozószoba kell nekik, könyvtár és műélvezet, míg alkotásuk a népre nézve ismét csak „haszontalan polyva". Pedig művészet és nép, mint „zár a kulcshoz" vászonylanak egymáshoz. Nincs parasztszoba, hol kép ne függne, az asszony ne dalolna, a fiú ne harmonikáznék, az apa ne mesélne. De az emberiség egyik fele a másikat kizsákmányolja. „Társadalmi kasztot létesítettünk, hol az emberek egyik része gyermekestül dolgozik, a másik gyermekestül nem dolgozik". „Farizeusok vagyunk, kik Mózes szószékére ültünk és a mennyország kulcsát megkaparintottuk, ahová sem mi nem akarunk bemenni, sem másokat nem akarunk bebocsátani."

*

Itt egy kis ideig, tisztelt uraim, megállapodunk. Fáklyát a kezünkbe, a szocializmus fáklyáját és világítsunk be az ethikai anarchizmus elveinek szövevényébe. A műveltség — mondja a kommunisták kiáltványa — nem egyéb, mint az óriási többségnek felnevelése a gépszolgálatra. Önök, t. uraim jól tudják, hogy a szocializmus a munkás erejének a tőkés általi kisajátítását hangoztatja. Tudják, hogy a proletár műveletlenségét okolja, amiért a tőke mindent fölemésztő hatalmát úgyszólván gát nélkül érvényesítheti. Mi mást hirdet ezzel, t. uraim mint a szellemi és testi munkamegosztás alapjának hamisságát? Mi mást, mint hogy a testi munkát végző nép a szellemi, a fejmunkások kasztjától nem kapott ellenszolgáltatást? És amikor a szocializmus lázas hévvel emeli szabad iskoláit, hogy a világfelszabadító

tudást terjessze, s benne a közönséges munkásnak szellemi fejlesztésén lelkes kitartással dolgozik, Tolsztoj szellemében fogja fel a helyzetet. Én ennek terjengősebb fejtegetését, Szarvas Gábor szavait idézve, csak szalmacséplésnek, borsógömbölygetésnek, zabhegyezésnek tekinteném.

Térjünk tehát vissza Tolsztoj rendszeréhez. Ha munkamegosztásunk kimutatás szerint nem jó, hanem rossz, le kell számolni vele. Három tétel fedi fel előttünk a leszámolás mikéntjét.

Mindenekelőtt fel kell hagynunk a hazudozással s nem szabad megrettennünk az igazságtól, még ha mindaz ama veszéllyel is járna, hogy mindenki elhagy s mi magunkra maradunk „értelmünkkel és lelkiismeretünkkel". Bármennyire is haladtunk a téves úton, mindig helyesebb visszafordulni, mint a hamis irányban tovább haladni, mert a rossz út kimondhatatlan szenvedéseket okoz. Tolsztoj „Lelkiismeret" című regényében egy Zolára valló realitással tárja elénk a megértés nehézségét, a rossz út szenvedéseit. A másik tétel megadja a kulcsot ahhoz, mikép lehet természetünket a jobb útra visszaterelni. Ki kell tépnünk szívünkből a benne gyökeret vert dölyfünket műveltségünkre, finomságunkra, tehetségünkre és nem a nép jótevőjének kell magunkat tartanunk, kik ezáltal leereszkedünk, ha ügyességeinkkel rajta segítünk, hanem bűnös, alkalmatlan embereknek, kik a népnek nem jótéteményt kívánunk nyújtani, hanem nem károsítani és keseríteni. Vezekelnünk kell. Tolsztoj e tekintetben azt a vallomást teszi önmagáról, hogy ha az átlagembertől különbözik valamiben, ez főképp abból áll, hogy a társadalom hamis elveinek jobban hódolt, mint az átlagember s ennyiben sokkal többet tévelygett nála.

A harmadik tétel a legfontosabb. Az ember mindenekelőtt gép, melyet azért töltenek meg táplálékkal, hogy a munka elvégzéséhez etetve legyen, hogy munkájából aztán ismét táplálék legyen. Kezünk más egyébre is való, mintsem arra, hogy megmossuk és kefécskével tisztogassuk, vele szivarkát emeljünk szánkhoz. Természetellenes, sőt éppen lehetetlen enni és nem dolgozni.

A nap az emberre nézve már az evés szerint is négy szakra oszlik: a reggeliig, a reggelitől ebédig, az ebédtől uzsonnáig, az uzsonnától vacsoráig terjedő idő. Az emberi tevékenység, melyre természetétől kifolyólag szüksége van, azonképp négy ágazatot tüntet fel: az izmok tevékenysége, azaz a nehezebb munka; az ujjak és kéztő tevékenysége, azaz a kézimunkák; az értelem és képzelet működése, azaz tudomány és művészet; végül az emberekkel való érintkezés tevékenysége, azaz a társalgás.

Az emberi szerencsejavak nemkülönben négy csoportba soroztatnak: a nehéz fizikai munka produktuma, mint pl. épület, kút, gabona, az ügyességi kézimunkák, mint pl. ruha, csizma, háziedények, a tudomány és művészet terméke, az embertársainkkal való érintkezés kellemei. Ezek alapján a helyes munkamegosztás csak akkor valósul meg, ha az ember mind a négy tehetsége működik, s a változatosság üdvét élvezve a nap első szakában fizikai, másikában szellemi, harmadikában ipari, negyedikében társalgó tevékenységet fejt ki. Amint a madár csak akkor madár, azaz elégedett, ha megteszi mindazt, mire szervezete szempontjából szüksége van: úgy az ember is csak akkor boldog, azaz ember, ha jár és taszít, emel és csavar, szemével és fülével, nyelvével és agyvelejével dolgozik. Az örök törvény azt jelenti, hogy magunk és testvéreink fenntartásáért felvesszük a harcot a természettel. A közvélemény erősen dolgozik a babonák kiirtásán. Ugyanezen közvélemény felvilágosít minket, hogy szégyen-e, ha durván cserzett csizmában teszem látogatásomat, de nem szégyen-e, ha a mezítlábas ember mellett sárcipőben haladok el. Szégyen-e a piszkos kéz, de nem szégyen-e, ha a kezek nem kérgesek? !

Mindeddig, tisztelt uraim, a szocializmus lényeges ellenvetést nem hallat. Sőt, éppen ellenkezőleg, örül, hogy a jövő berendezkedés problémája nem egy szempontból nyer új és éles világítást. De a szocializmus itt kezd figyelni. Tolsztoj bízik benne, hogy ki fog tűnni, miképp a sok emberi szenvedés nem a sors, nem isten, nem a végzet törvényének, akaratának teljesülése, hanem a tulajdon babonája. Az egyéni tulajdon babonájától pedig az emberiség önkéntelen fog megszabadulni, ha az új és helyes munkamegosztás alapján a „munka törvényét" fogja teljesíteni.

Itt tátong az űr, t. uraim, a szocializmus és az ethikai anarchizmus között. A szocializmus mélységes meggyőződéssel hirdeti, hogy a tőke, az egoizmus alter egoja önmagát, hogy paradoxonnal világítsam meg a dolgot, sohasem fogja legyőzni akarni, hanem csak a proletár erőteljes beavatkozása által fogja magát legyőzetni. Bizonyításul utal a szemünk előtt végbemenő fejlődésre. A tőke az élet összes viszonyait akarná béklyóiba verni és csakis a proletári szellem képes fékezni. A szocializmus megengedi az ethikai anarchizmusnak, hogy csak azon korban jövend el az emberiség jobb létének hajnala, mikor a tőke nem lesz az életrend irányítója, de nem engedi meg, hogy a tőke önmagától pusztulna el, hanem azt hangoztatja, hogy ahhoz nagy és kitartó munka kell, mely nem habozik a szervezett erőt nyílegyenesen vezetni, ha kell, csatára vezérelni s így elvezetni a célig, a tőkének az egész társadalom tulajdonképpeni lefoglalásáig. Az ethikai anarchista nem tűri a harcot: a szocialista számol azzal, hogy harc nélkül nincs jelentékeny, boldogító vívmány.

WALDAPFEL OTTÓ:

Tolsztoj a nemzetek harcáról

Tolsztoj szokása szerint itt is támad és támadása az örök igazság nevében döng a beteg társadalom ősi kapuján. Hiszen kiinduló pontjában is milyen fonák az álhazaszeretet! Amint az ifjú elérte azon évet, melyben teste fejlett, de lelke távolról sem állapodott meg fejlődésében, mint a barmot vizsgálat alá veszik, s ha nyers erejével megüti a mértéket, hadosztályba sorozzák, tudtára adják, hogy legkisebb feljebbvalójának is vak engedelmességgel tartozik, azaz rabszolgának jelentik ki, tarka egyenruhába dugják, emberekkel, kiket hasonlóan megdolgoztak, kaszárnyába zárják. Megtanítják a gyilkoló szerszámok: kard és puska, szurony és ágyú kezelésére, egyébként pedig a legnagyobb semmittevésre. Békává varázsolják, mely a vezetőnek kiabálására reagálni tartozik reflex mechanikus mozgással. Ráoktatják a dob és trombita hangja mellett menetelni, parancs szerint fordulni és ugrálni. Ha vonakodnék, kegyetlenül büntetik. Borzasztó a dologban az, — mondja Tolsztoj — hogy az uralkodó osztályok a kormány védpajzsa alatt épp a meglopott népet használják fel a lopás védelme céljára, mert hisz a nép serege szolgál arra, hogy a földet a gazdagoknak megvédje, az adókat a gazdagoknak beszedje, a gyáréptületet és gépet a gyárosnak megvédelmezze. Borzasztó ez! És mi ennek az oka? A hamis tanok!

A kereszténység, mely az emberek szeretetét az ellenségben is hirdette, kórosan elváltozott egy tanná, mely a feljebbvaló iránti engedelmességet és annak óhajára még az öldöklést is prédikálja. Súlyos vádakat, nagyon súlyos vádakat emel Tolsztoj a keresztény egyház ellen. Szerinte a kereszténység a pogány világrendet keresztény szempontból igazolja, mert vannak keresztény hadjáratok, keresztény kivégzések. És csakis egy orvosszert ismer katonasági rákfene gyógyítására s nem mást, mint leleplezését a hamis kereszténységnek, teljes leleplezését és az igazi kereszténység szellemében egyénenkénti megtagadását a katonai szolgálatnak, még mielőtt a buta katonai szabályok demoralizáló uralma alá kerültünk volna.

Az orosz—japán háború idején egy matróz levelében kérve kéri Tolsztojt, írja meg neki, tetszhetik-e Istennek, hogy a kormány öldöklésre kényszeríti őt, hogy náluk miséznek a templomban és a pap keresztény-háborúról szónokol? És Tolsztoj így elmélkedik: „A kétely, hogy tetszik-e Istennek, ha a kormány gyilkolásra kényszerít, ama tűznek szikrája, melyet a földre vetett és mely lobogni kezd. Ezt tudni és érezni nagy öröm". Eszméljetek, dörgi ő fülünkbe és e jelszóval könyvet írt, melyben összegyűjtötte, megjegyzéseivel kísérte a legnagyobb szellemek elítélő nyilatkozatát a háborúról.

Mit szól mindehhez a szocializmus? Ujjongva üdvözli a béke fáradhatatlan bajnokát és szellemétől megerősödve, szellemében viszi a nagyvilágba a leszerelés és a nemzetközi örök béke magasztos eszméit. Még füleinkben cseng a francia vezér: Jaurés lángszava: „Guerre à la guerre, mort à la mort!" Halált a halálnak, háborút a háborúnak! A két világnézet találkozott!

Lukács György, Balázs Béla és a metadráma poétikája

GIANPIERO CAVAGLIÀ

Balázs Béla *Misztériumok* című könyvéről így írt Lukács György: „E pillanatban csak örüljünk azon, hogy végre támadt közülünk egy tragikus költő, aki érzéseinek súlyát és hatalmát, formájának mélységét és alakítóerejének vehemenciáját illetőleg egyenrangúan állhat meg a lírikus Ady mellett; akinek jelentősége, mint az újjáéledő drámai forma keresőjének és megtalálójának, felér Paul Ernstével vagy Paul Claudelével."[1] Balázs művét Adyéval összehasonlítani ugyanannyit jelentett, mint Balázs Bélát az akkori magyar irodalom élvonalában elhelyezni. Meg kell azonban állapítani, hogy a többi kritikus nem osztozott Lukáccsal a Balázs Béla iránti rajongásban (és a mai kritika sem osztozik).

[1] LUKÁCS GYÖRGY: *Balázs Béla: Misztériumok.* In: *Balázs Béla és akiknek nem kell.* Gyoma, 1918. L.: LUKÁCS GYÖRGY: *Ifjúkori művek* (1902—1918). Budapest, 1977, 580.

Balázs műveinek legnagyobb része — kivéve a moziesztétikáról szóló könyveket —, ha jogosulatlanul is, feledésbe merült.[2]

Lukács rajongásának különös oka az a közös világnézet és az a mély ideológiai hasonlóság volt, mely Balázshoz kötötte. 1918-ban Lukács kötetbe gyűjtötte azokat az írásait, amelyek Balázsról szóltak *(Balázs Béla és akiknek nem kell)*, és ennek előszavában megállapítja: „. . . azért lettünk barátok, mert a meggyőződéseknek ez a közössége — túl minden egyéni szimpátián — ránk kényszerítette ezt a barátságot".[3] Melyek voltak azok a meggyőződések, amelyeknek alapján ez a baráti és munkatársi kapcsolat több mint tíz éven át, a Thália társaság alapításától a Tanácsköztársaságig tartott? Balázs Béla egy 1920-as naplójegyzete erre is fényt derít: „. . . az individuális etika (Kierkegaard), ami eddigi fejlődési vonalunk, s vitt minket oda, hogy átadjuk magunkat egy mozgalomnak, mely ezt az individuális etikát kizárja."[4]

E két pólus — az individuális etika és a mozgalom, amely az individuális etikát kizárja — köré csoportosíthatók az akkori szellemi változások, tehát nemcsak Lukácsé és Balázsé, hanem egy egész nemzedéké: azé a magyar, sőt európai nemzedéké, amely az individuális etika ellentmondásaitól igyekezett megszabadulni. Az individuális etika problémáival az akkori értelmiség leggyakrabban a kierkegaardi filozófián keresztül került kapcsolatba. Azon a Kierkegaardon keresztül, akit a századforduló — Georg Brandes művének következtében is — nagyon szeretett és sokat idézett. A kierkegaardi hatás uralkodik a századforduló irodalmának és filozófiájának nagy részén: Ibsentől Strindbergig, de Lukácsig és Balázsig is.

A kierkegaardi hatás a német kultúrával átitatott világban jól beilleszkedett a polgárság egyénről és társadalomról való kritikai gondolkodási folyamatába: Kierkegaard révén az egyén véglegesen szembesülhetett önmagával. Már nyoma sem maradt a „jelentésnek", már nem volt semmi esély az „emberközötti", társadalmi kapcsolatra, Kierkegaard megszüntette azt a lehetőséget is, hogy az ember az individuális etikához meneküljön. Ebből a szempontból *A lélek és a formák* (1910) nem egyszerűen a fiatal Lukács egyik esszégyűjteményének címe, de annak a világnézetnek is kulcsa, amelyet Lukács és Balázs — mint a háború előtti értelmiségi nemzedék jelentős képviselői — vallottak.

Amikor Balázs a fentebb idézett naplójegyzetében „mozgalomról" beszél, valószínűleg a munkásmozgalomra céloz, hiszen a jegyzet abból a forradalmi élményből származik, amelyben része volt. De tekinthetjük a „mozgalom" kifejezést meghatározatlannak is, mivel az akkori történelem tanúja lehetett egy másik mozgalomnak is, amely szintén kizárta az egyéni etikát, vagyis a háborúkat. Balázs a háborúban is tevékenyen részt vett. Nem szabad elfelejtenünk, hogy ekkor sokan olyan kohónak tekintették a háborút, amelyből az új világ ki fog alakulni. A fiatal Balázs erkölcsi és materiális megsemmisülési vágytól vezérelve önkénteskénti bevonult, hogy énje a harcoló emberek közösségében olvadjon meg. *Menj és szenvedj te is!* — a *Lélek a háborúban* egyik fejezetének a címe, amelyben Balázs megmagyarázta a háborúhoz való csatlakozásának okait. És valóban: ez a csatlakozás Balázs életének döntő pillanata; az értelmiségnek abban az időben nem elszigetelten előforduló tévedése csekély történelmi előrelátásra mutatott (gondoljunk csak pl. Hofmannsthalra vagy Simmelre és a többiekre), Balázs esetében ezt a csatlakozást nem tekinthetjük inkonzekvenciának vagy ideiglenes eltévelyedésnek, olyasminek, ami összeegyeztethetetlen lett volna a világnézetével, sőt azt mondhatnók, hogy Lukács György volt az, aki nem tartotta magát az elveihez, hiszen nem akart részt venni a háborúban és sikerült is elkerülnie a frontszolgálatot.

Azokat az okokat szeretnénk megvilágítani — legalábbis részlegesen —, amelyek oda vezettek, hogy egy fiatal művész és tudós, a jelen esetben Balázs Béla — akinek állásfoglalása túllép személyiségének határain, és akinek a politikai meggyőződése még határozatlan, de semmiképp sem reakciós volt —, érzelmi alapon csatlakozhatott a háborúhoz.

[2] 1973-tól kezdve a Magyar Helikon gondozásában jelent meg BALÁZS irodalmi műveinek részleges újrakiadása: *Az álmok köntöse. Mesék és játékok*, 1973, *Halálos fiatalság. Drámák, tanulmányok*, 1974, *A vándor énekel. Versek és novellák*, 1975. A szövegeket válogatta és szerkesztette Fehér Ferenc és Radnóti Sándor.

[3] LUKÁCS GYÖRGY: *Kiknek nem kell és miért Balázs Béla költészete.* In: *Balázs és akiknek nem kell.* (*Ifjúkori művek*, 695—696.)

[4] *Balázs Béla naplójegyzeteiből (1911—1920).* Szerkesztette és válogatta Fekete Éva. Valóság, 1973, 2, 89.

A csatlakozás egyik oka a háború, és azt megelőzően a terrorizmus (1906-ban Párizsban és Berlinben Balázs megismerkedett néhány számüzött orosz forradalmárral) olyan felfogása, mint a mindennapi, az inautentikus élettel való szakítás, annak a határnak az élménye, amelyen túl az értelem, az igazi élet van. A megformálatlan élet és a lélek összeütközése Balázs háború előtti műveinek fő témája (csakúgy, mint Lukács akkori gondolkodásának a vezérfonala): a lélek, ami értelmiekben nagyon gazdag lenne, valójában szegény, hiszen nem képes arra, hogy saját magából adjon bármit is az életnek. Gondoljunk pl. a *Történet a Logody utcáról, a tavaszról és a messzeségről* című novellára (1912) és a Hercegnő alakjára, akinek cselekvési kísérletei folyton meghiúsulnak, amint az élettel kapcsolatba kerül. Az orosz forradalmárokból — sőt a forradalmárnőkből — merít ihletet Balázs *Az én orosz barátnőm* c. novellagyűjteményben (1918); az elbeszélések hősnői fiatal terroristák. A terrorizmus témája azonban csak felvillan a nyilvánvalóan önéletrajzi elbeszélések szerkezetén belül mint olyan lehetőség, amely a mindennapi élet értelmét elhomályosító fátylat lebbenti föl.

Ugyanebben az időben Lukács György is érdeklődött a terrorizmus kérdései iránt, ő 1913-ban Párizsban megismerkedett Lena Grabenkóval, későbbi első feleségével. Balázs Béla így rajzolja le akkori naplójában Lenát: „Csodálatos példája a Dosztojevszkij-alakoknak. Minden története, minden ötlete, érzése Dosztojevszkij legfantasztikusabb fejezetiből való lehetne. Terrorista volt. Évekig volt börtönben. Elpusztította idegeit, gyomrát és tüdejét a rettenetes munkában. Most beteg és fáradt. A haláltól fél, és magának is akar valamit. Tanulni, művelődni akar. Az orosz parasztok tanításától nem jutott hozzá, hogy maga tanuljon valamit. Szomorú, szép, mély, okos ember. És csodálatos történetei vannak."[5] Lukács 1914-ben feleségül veszi Lenát, és a háború után elválik tőle. A *Theorie des Romans* c. könyvét neki dedikálta. Lukács Paul Ernsthez írt levelei — főleg az 1915. évben — újabb bizonyítékai a terrorizmus iránti érdeklődésének: Ropsin (Borisz Szavinko álneve — orosz forradalmár és terrorista volt) írásairól Lukács megjegyzi: „. . . nem látok Ropsinban sem — dokumentumnak, nem műalkotásnak tekintve — kórtünetet, hanem az első etika (kötelességek a képződményekkel szemben) és a második etika (kötelességek a lélekkel szemben) közötti régi konfliktus egy új megjelenési formáját fedezem fel benne. A rangsor mindig sajátos dialektikus módon bonyolódik a politikus embernél, a forradalmárnál, amikor a lélek nem önmagára, hanem az emberiségre irányuló. Ez esetben — a lélek megmentéséhez — éppen a lélek feláldozása szükséges: egy misztikus etika alapján kell kegyetlen reálpolitikussá válni és megérteni az abszolút parancsot, amely nem a képződményekkel szembeni kötelezettség, a 'Ne ölj!' parancsát."[6] Lukács e gondolatmenetének végén azt állítja, hogy Ropsin egy „nagyon régi kérdést" vet fel, amit legvilágosabban Hebbel fogalmaz meg a *Judith*ban: itt találkozunk először azzal az idézettel, amely három évvel később a *Taktika és ethika* c. írásának befejezésében jelenik meg: „És hogy ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna — ki vagyok én, hogy ez alól magam kivonhatnám? "[7]

A kapcsolatot Lenával tehát nem szabad jelentéktelen életrajzi adatnak tartanunk. Ez a kapcsolat a Lukács-életmű kialakulásának éppúgy döntő pillanata volt, akárcsak a Seidler Irmával való, mint Lukács fejlődése kierkegaardi szakaszának központja. Irma révén Lukács a kierkegaardi egyéni etika lehetetlenségét éli át, és e csőd mérlegét két esszéjében vonja meg: *Sören Kierkegaard és Regine Olsen* (1910, *A lélek és a formák*ban), valamint *A lelki szegénységről* címűben (1911).

A terrorizmus és a háború ekkor Lukács és Balázs számára azt a reményt jelenti, hogy az életnek értelmet, illetve formát lehet adni. Főként Balázs törekszik arra, hogy a háborúhoz való rajongó csatlakozása teljes élménnyé, a Gemeinschaft újraszületésének mozzanatává váljon. Legalábbis ebben ragadható meg a már említett *Lélek a háborúban* c. könyvének lényege.

Mi lehetett a közös Lukács és Balázs életének ekkori alakulásában? Az utóbbi, akinek eredeti neve Bauer Herbert volt (amelyet csak 1913-ban, áttérésekor magyarosított), szegedi zsidó polgári családból származott. Apja, Bauer Simon a gimnáziumban tanított, anyja, Levy Jenny egy porosz kisvárosból került Szegedre tanítónőnek. Balázs Béla a gimnáziumot Szegeden fejezte be, majd felvették a báró Eötvös József Collegiumba, és egyetemi tanulmányait magyar—német szakos hallgatóként kezdte meg. Ebben az időben ismerkedett meg Kodály Zoltánnal, Lukács Györggyel és Bartók Bélával.

[5] Uo. 83.

[6] *Lukács György levelei Paul Ernsthez.* Az MTA II. Osztályának Közleményei, 20 (1972), 286.

[7] LUKÁCS GYÖRGY: *Taktika és ethika.* (Valószínűleg 1919 május végén) In: *Mindenki újakra készül.* IV. Szerk. József Farkas. Bp., 1967, 945.

Lukáccsal közös első lépésük a Thália színházi társaság megalakítása volt — 1904-ben —, amelynek célja olyan drámák színrevitele volt, melyek „a szó nemesebb értelmében modernek".[8] Lukács két drámát is lefordított, hogy a Thália elsőnek játszhassa: Ibsentől a *Vadkacsát* és Paul Mongrétól a *Becsületének orvosát*. Azt mondhatjuk, hogy Lukács és Balázs kudarcokkal tarkított pályáján a Thália megalakítása volt az első kudarc. A Thália társaság programja a hatóságok ellenállásába ütközött, ugyanakkor nem volt nagy visszhangja, mint ahogy a következő megújulási kísérletek is nagyjából visszhangtalanok maradtak. Ha meg akarjuk érteni e kísérletek hatástalanságának az okát, röviden fel kell idéznünk az akkori magyar kulturális helyzetet.[9]

Az irodalmi élet középpontjában Ady Endre műve és személye állt, aki szuverén módon élte át az európai szimbolizmus élményét, és forradalmi világnézettel rendelkezett. Ady mellett először is azokat a polgári költőket kell említenünk — így Babits Mihályt és Kosztolányi Dezsőt —, akik 1908-tól a *Nyugat* köré tömörültek, és tudjuk, hogy ez a folyóirat közvetítette Magyarországra a legmodernebb európai irodalmi eredményeket. Az irodalom területén kívül a legtekintélyesebb új hang a *Huszadik Század* c. folyóiraté volt, amely elsősorban szociológiai témákkal foglalkozott. A *Huszadik Század*nak marxista és szocialista munkatársai is voltak, de a folyóirat programszerűen radikális-polgári nézeteket vallott. Azt a társadalmi modellt, amelyből a folyóirat vezető csoportja ihletet merített, újkapitalistának nevezhetjük[10]: a politikai életben az állami beavatkozás és az egyéni politikai szabadság közötti egyensúlyt tartották kívánatosnak. Ezek a csoportok — a *Nyugat* írói és a szociológusok — alkották az akkori kulturális megújulás gerincét, de nem voltak hajlandók sem az antikapitalista világnézet vállalására, sem a hagyományos polgári humanizmus meghaladására. Lukácsot és Balázst a többi értelmiségi körtől éppen antikapitalista világnézetük választotta el. Ezt azonban egyáltalán nem szabad úgy értelmeznünk, mintha világnézetük a marxizmus hatása alatt állt volna: ebben az időben még egyikük sem érdeklődött a szocializmus iránt. A polgári kultúrát és világot azonban mindketten kritikusan szemlélték, mert szerintük a kapitalista társadalomban nem valósulhat meg a szubjektum és objektum (ill. az egyén és közösség) egysége. Ezt a felfogást szokás, nem teljesen kielégítő definícióval, romantikus antikapitalizmusnak nevezni.[11] Lukács és Balázs tehát nem tudták a *Huszadik Század* radikális polgárait vagy a *Nyugat* szabadelvű költőit útitársuknak tekinteni, vagy legalábbis csak nagyon rövid közös úton. És valóban: közreműködésük e két folyóiratban nem volt nézeteltérésektől mentes.

Balázs és Lukács akkori világnézete az egyén és a társadalom közötti feloldhatatlan ellentmondás eszméjében gyökerezik. A társadalmat — vagy az „életet", ahogyan szintén nevezték — a nem autentikus lét, a hamis birodalmának tekintették, mechanikusan merev, így tulajdonképpen halott birodalomnak. Az egyén bensejében rejtőzik azonban az értelem utáni vágy, az autentikus lét lehetősége, ezt a vágyódást viszont többnyire az inautentikus lét rútsága nyomja el. Balázs és Lukács világnézetét több szempontból is megerősítette Georg Simmel gondolkodása. (Balázs fél évig tanult Berlinben, és akárcsak Lukács, ő is járt Simmel magánszemináriumába.) De mindkettőjükre éppoly erős volt a kierkegaardi hatás is (ami Lukácsnál a *Lélek és a formák* vezérfonalává vált)[12]. Ezeken a „filozófiai" hatásokon kívül igen jelentős szerepet játszott az a történelem-felfogás, ami már a XIX. századi német kultúrában is hagyományosnak tekinthető: a Tönnies- és Simmel-féle kapitalizmusbírálat jól párosulhatott az organikus, teljes társadalom utáni vágyódással, amelynek modellje — Winckelmanntól kezdve — a klasszikus Görögország volt. Balázs a *Dialógus a német romantikáról*-ban így ír (a képzeletbeli dialógus egyik résztvevője Lukács György): „. . . a nagy dráma feltétele olyan kultúra volna, amelynek a társadalma vallásos életáhítattal, egységes, mély és mindig eleven világnézettel teljes".[13]

[8] A Thália programját részletesen idézi K. NAGY MAGDA: *Balázs Béla világa* c. művében Bp., 1973, Kossuth, 71.

[9] Ezzel kapcsolatban l. többek közt: HORVÁTH ZOLTÁN: *Magyar századforduló.* Bp., 1961; a magyar századforduló kulturális helyzetét röviden vázolja FEHÉR FERENC: *Das Bündnis von Georg Lukács und Béla Balázs bis zur ungarischen Revolution 1918* c. tanulmányában (in: *Die Seele und das Leben.* Frankfurt, 1977, Suhrkamp Verlag, 131—176).

[10] Uo, 136.

[11] Uo. 148.

[12] TITO PERLINI: *Utopia e prospettiva in György Lukács.* Bari, 1968, 103.

[13] BALÁZS BÉLA: *Dialógus a német romantikáról.* Nyugat, 1908. május 1., 498.

Itt találkozunk először azzal a monolitikus és antinietzscheánus Görögország-képpel, amely később uralkodóvá válik Lukács *Theorie des Romans* c. könyvében. Lukács és Balázs kívánatosnak tartotta, hogy „. . . egy filozófia annyira elterjedjen és oly mély gyökereket verjen a társadalomban, hogy gondolatot és cselekvést irányító termékeny világnézetté váljon".[14] Nem más ez, mint egy Tönnies-féle *Gemeinschaft,* de a klasszikus Athén kultúrájával. Ezt a társadalmi alakulatot a fiatal Balázs többre becsüli, mint a kapitalizmusét: a liberalizmussal szemben áll egy organikus, antiliberális társadalom, mely megszünteti az egyén és a *Gemeinschaft* kapcsolatát és az értelmetlenség támadásainak teszi ki az egyént. Lukács és Balázs itt már távol áll Simmeltől: a német gondolkodó szerint a kapitalizmus, bár nagy áldozatok árán, arra azért alkalmas, hogy megvalósítsa az ember által elérhető legnagyobb szabadságot, amelyet a kapitalista nagyvárosok biztosítanak. Simmel felfogásában a nagyvárosi ember — a *Gemeinschaft*ével ellentétben — megszabadul a megkötöttségektől, ami a választás lehetőségével jár együtt.[15] Balázs és Lukács eltávolodása Simmeltől — ebben az összefüggésben — annak a folyamatnak kezdete, amely a két magyar gondolkodó csatlakozását eredményezi az 1919-es forradalomhoz.

Az inautentikus, a mindennapi lét világában az abszolúttal, az értelemmel való találkozás az egyetlen lehetőség, ami a tragikus hősnek adatik. A másik út, a bensőséghez menekülés útja nem járható; a tiszta bensőség világa is az inautentikus lét tipikus megjelenési formája.[16] Meg kell jegyeznünk, hogy a *tragikusnak* ez a választása filozófiai szinten mind Lukácsnál, mind Balázsnál határozott poétikai állásfoglalásban tükröződik: a bensőség elutasítása a művészet területén az impresszionizmus elutasítását is jelentette; a művészet tehát nem a bensőségből származik, hanem — megint Simmel felfogásához hasonlóan — a lélek és az élet közötti feszültségből. A lélek az autentikus létet, a megismételhetetlen individualitást jelenti, de csak akkor valósulhat meg, amikor értelmet, formát ad az életnek. Az életből — a formán keresztül — születik a műalkotás, amely ideiglenesen meghaladja az elidegenedést, de nem szüntetheti meg.[17] A művészi forma csak átmeneti győzelem az elidegenedés fölött, az igazi probléma az, hogy „lehet-e az életet véglegesen formálni? " Erre a kérdésre mind Balázs, mind Lukács tagadó választ ad: a lélek szegény, és e szegénységében nem építhet fel az élet anyagából semmi értelmi teljességet. A saját lelkének öntudatára ébredt ember, csakúgy, mint a művész, értelemteli pillanatokat tapasztal meg, de e miatt a tapasztalat miatt annál gyötrelmesebbé lesz számára a mindennapi élet. Idézzük föl még egyszer a *Történet a Logody utcáról* c. novellát: a két főszereplő, a festő és a Hercegnő (vagyis Balázs Béla és a barátnője, Lesznai Anna) annak a szabadságnak a hordozói, amely a „lélek embereinek" megkülönböztető jegye. Ám lelkük magasztossága tehetetlennek bizonyul az élet nyomorúságával szemben: a Hercegnő nem képes a fiatal betegnek segíteni, csak a kielégíthetetlen életszomjat ébreszti fel benne. A Hercegnő itt több szempontból is úgy szerepel, mint egyike azoknak a Dosztojevszkij-alakoknak, akik Balázst annyira megigézték;[18] csakúgy, mint Miskin herceg, ő is a „lélek embere", és amikor elszigeteltségéből kiszabadul, a mindennapi élet gátjait nem törheti át, hanem csak gondokat okozhat: „Kicsodán segített Miskin herceg? Nem inkább tragédiákat hintett szét, amerre járt? Pedig bizonyára nem az volt a szándéka. Az ő világa túl fekszik a tragédiáén, mely tisztán etikus, vagy ha úgy akarja, tisztán kozmikus, de Miskin herceg mindenképpen túl van rajta, valamint Kierkegaard áldozó Ábrahámja elhagyta a tragikus konfliktusok és hősök világát: az áldozó Agamemnonét".[19]

Az autentikus léthez, az abszolúthoz vezető másik út Balázs szerint a népi kultúra megnyilatkozásai révén nyílik meg: a mesében és a népdalban mint az ember és a világ közötti kitüntetett kapcsolat megnyilvánulásaiban. Balázs már 1905-ben népdalgyűjtő útra indult Tápé környékére, és a későbbi verseskötetei (*A vándor énekel,* 1911, vagy *Tristán hajóján,* 1918) a népdalok légköre hatja át. Lírája tematikailag is rokon a népdalok világával: a szerelemről, az elválásról, a honvágyról, az ember és a

[14] Uo.

[15] GEORG SIMMEL: *Die Groszstädte und das Geistesleben.* (1903) In: *Brücke und Tür.* Stuttgart, 1957.

[16] MÁRKUS GYÖRGY: *A lélek és az élet: a fiatal Lukács és a „kultúra" problémája.* Magyar Filozófiai Szemle, 1972, 2, 748.

[17] Uo. 752.

[18] RADNÓTI SÁNDOR: *A sorsát kereső lélek költészete.* Előszó BALÁZS BÉLA: *A vándor énekel* c. id. művéhez, 19—20.

[19] LUKÁCS GYÖRGY: *A lelki szegénységről.* A szellem, 1911. dec. 2. (*Ifjúkori művek,* 541.)

természet közötti viszonyról szólnak versei. Azok a lelkek, amelyek a mindennapi életben sohasem léphettek kapcsolatba egymással, a lírában összetalálkoznak. Balázs költészete ekkor valóban Dosztojevszkij-féle, a „meztelenül konkrét lélek" költészete. Lírájában — jegyzi meg ekkor Lukács György — „. . . a lélekvalóság nívóján a lélekről leválnak mindazok a kötöttségek, amelyek őt különben társadalmi helyzetéhez, osztályához, származásához stb. kapcsolták".[20]

De a lelkek csak egy pillanatra találkozhatnak, az ember sorsa, különösen az alkotóé, a magány. És annak az embernek a magánya, aki az életét a műalkotásokért, az értelemért áldozza fel, az egyik leghíresebb Balázs-mű témája: *A kékszakállú herceg vára* c. librettóé. Balázs 1911-ben írta meg a *Kékszakállút*, eredetileg Kodály Zoltánnak szánta, de Bartók Béla zenésítette meg. A librettó egy népköltészeti téma változata, hatással volt rá Maeterlinck *Ariane et Barbebleu* c. műve, de kiindulópontja a *Molnár Anna* c. népballada, amelyet Kodály 1910-ben jegyzett fel. Judit és a Kékszakállú története azonban Balázsnál az alkotó személyiség helyzetének nagyszerű metaforájává válik. A művész, csakúgy, mint a Kékszakállú, arra kényszerül, hogy egyre sötétebb várba zárkózzon, ha szembe akar szállni az értelmetlenség támadásaival. A szerelem sem irányíthatja a lelket a külső világ felé: a Kékszakállú feláldozza a szerelmét, hogy műve tökéletesen valósuljon meg. Az élet és a forma ellentétének feloldására *A kékszakállú herceg várá*nak javaslata: bezárkózni a műalkotás világába és elszigetelődni az élettől. A *Kékszakállú*val Balázs azt akarja bizonyítani, hogy az autentikus lét megszerzésére egy kultúrától megfosztott világban a műalkotás az egyetlen lehetőség. Ebből a szempontból Balázs felfogása eltér Lukácsétól. Lukács szerint ugyanis a művész egy olyan világban, amelyben nincs semmi igazi *Gemeinschaft,* azt kénytelen észlelni, hogy saját műve, mint transzcendens alkotás, szembeszegül vele. Ezekben az években talán itt ragadható meg a leglényegesebb különbség Balázs és Lukács között. Azt is meg kell azonban állapítanunk, hogy Balázs nem vont le minden következtetést a *Kékszakállú*ban felállított premisszákból; egyrészt úgy vélte, hogy az autentikus lét elérésének egyetlen lehetősége a műalkotás, másrészt tisztában volt azzal, hogy a művészetbe menekülés útja nem járható, mert ez a világ az alkotót magányra kárhoztatja. A Kékszakállú, a mű embere, magányos marad. A narcisztikus elszigetelődéshez vezető út, amelyen Balázs a *Kékszakállú*val elindult, a *Wan-Hu-csen könyve* c. meséig tart: Wan-Hu-Csen, a szegény, boldogtalan ember, szerelmes a kormányzó lányába, aki „csak nevette őt"[21], minden vágyának beteljesülését abban a műben találja meg, amelyet megír, és végre megsemmisül benne, mintegy önkéntesen elpusztul.

A *Kékszakállú,* a *Wan-Hu-Csen könyve* és *A fából faragott királyfi* c. táncjáték — melynek főszereplője mintegy lemond saját énjéről a fabábu javára, amely alteregójává válik — mind, mind változatai az élet és a műalkotás közötti hasadás témájának.

Azonos problémakör merült fel ebben az időben Thomas Mann irodalmi munkáiban: Tonio Kröger az értelem és az értelmetlenség „két világa" között áll, egyikben sem érzi otthon magát, ám éppen ez a bizonytalan, problematikus, de tudatosan megkeresett egyensúly az, ami eltávolítja Toniót a Kékszakállútól, Wan-Hu-Csentől és a fából faragott királyfitól. Balázs egyik hőse sem táplálja az élet iránt azt a *gut und fruchtbar* szerelmet, amelyet Tonio Lizaveta előtt védelmez. Az emberi, a közönséges dolgok iránti *Bürgerliebe,* ami Kröger—Mann sajátja, Balázs számára ismeretlen. Lukács azonban, noha még öntudatlanul, közelebb áll az iróniára és kiegyensúlyozottságra hajló Thomas Mann-i felfogáshoz. *A lélek és a formák* bevezető tanulmányában *(Levél a kísérletről)* Lukács az esszét és az iróniát a tragikus halálos dialektikájából való kiszabadulásként fogja fel, középútként a költészet és a gondolkodás között.[22] A megszabadulás eme eszközéhez Balázs sohasem fordul: szerinte a mindennapi élet szférája mindig ki van téve az inautentikus támadásának, és az egyetlen kiút a műbe való bezárkózás, illetve a saját egyéni végzettel való szembenézés a tragédiában. Az élet önmagában nem érték — állapítja meg határozottan Balázs egyik naplójegyzetében: „. . . mindig antipatikus volt nekem a modern polgári humánus gondolkodás lapos és minden értéket tagadó ostobasága, ama humánus jelszó, hogy az emberi élet a legnagyobb érték. *Nem igaz,* az emberi élet *egyáltalában nem érték,* csak alkalom egyes értékek termelésére, és meghalni *az életnek egy aktusa,* mely az esetleg nagyobb értéket produkálja".[23]

[20] LUKÁCS GYÖRGY: *Balázs Béla: Halálos fiatalság.* In: *Balázs Béla és akiknek nem kell.* (*Ifjúkori művek,* 685.)

[21] BALÁZS BÉLA: *Hét mese.* (1912) Bp., 1979, Szépirodalmi, 136.

[22] TITO PERLINI: *i. m.,* 111.

[23] Idézi K. NAGY MAGDA *i. m.,* 187.

Ez az a gondolat, amely elválasztja egymástól a Thomas Mann-típusú értelmiségieket a Lukács- és Balázs-típusúaktól; az utóbbiak azért utasították el a polgári humanizmust (és annak politikai megjelenési formáját, a liberalizmust), mert a polgári mindennapi élet rútsága ellenségesnek bizonyult a műalkotással szemben, és az értelem csak transzcendens jelenségként bukkant fel. Lukács és Balázs felfogása szerint az egyetlen járható út az, ami egy olyan kultúra megteremtéséhez vezet, mely összevarrja a polgári fejlődés során a *Gemeinschaft* testén ejtett sebeket, és újrateremti az élet és értelem teljességét. Amíg ez az új kultúra nem alakul ki, az ember csak a műalkotásba sáncolhatja el magát: „Az eleven élet formátlan, mert túl van a formákon. Emez azonban azért formátlan, mert benne semmi forma nem tud világossá és tisztává lenni. Világosság azonban nem keletkezhetik másképpen, csak úgy, hogy e káoszból erőszakosan kiszakad, csak úgy, hogy mindent elvágunk, ami a földdel összekötötte."[24]

A fiatal Lukács tehát azért szentelt nagy figyelmet Balázs Béla alkotásainak, mert azokat kísérletnek tekintette e körülmények és sorsok ábrázolására, amelyekben megszűnik minden kötöttség, ami „a földdel összeköti" az embert. Balázs alakjai mindig az abszolútra törekednek, akárcsak doktor Szélpál Margit (az azonos című drámában, 1909): a két férfi, aki életét meghatározza, két különböző élettípust testesít meg, a tudományét és a szerelemét. „Margit mind a kettőt akarja, és mind a kettőt nem lehet akarni a biztos elpusztulás nélkül. Az asszony legmélyebb tragédiája van itt megérintve, az, hogy ő még egész, hogy őbenne nem váltak még külön a férfiélet különbözőségei — és azokban már különváltak, és neki csak azokkal együtt lehet élete."[25] Dobai Ágnesnek azonos sorsa van a *Halálos fiatalság* c. drámában (1917). Ez a két színdarab világos törekvés egy antinaturalisztikus színművészet megteremtésére, amelyben a szereplők etikai síkon sohasem találkoznak egymással, de mindegyikük átéli saját sorsát, és a sorsok ütközéséből születik meg a tragikus konfliktus. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy ezek a színdarabok csak kísérletek, és a szerző nem mindig képes tartani magát a filozófiai problémakör magas szintjéhez, a drámai szöveget megtörik a zsánernaturalizmusra emlékeztető részletek. Ezenkívül, mivel a két főszereplő nő már a dráma kezdetétől képviseli saját metaetikai problémakörét, hiányzik minden lehetőség a szereplők közötti drámai feszültségre. Lényegében két előadhatatlan színdarabról van szó, hiszen a cselekmény gyakran egy filozófiai tétel illusztrációjává válik. Mellesleg mindkét darab megbukott az első előadásán.

A legjobban sikerült dráma, bár talán nem sokkal előadhatóbb a többinél, de mentes a naturalisztikus reminiszcenciáktól, és — akárcsak a *Kékszakállú* — elejétől végig a mű emberének drámája: *Az utolsó nap* (1913). A darab történelmi háttere a hitelesen ábrázolt quattrocento Perugiája (ami Burckhardt műveinek hatásáról árulkodik). A főszereplő, Simonetto Baglione, Perugia zsarnokának, Astorrénak testvére. Simonetto a „halálnak szánt élet" embere, az emberközötti etikán túllépő, tipikus kierkegaardi hős. Nem érzi magát „otthon" az életben, de nem áll a „két világ között" sem; az örökkévalóságba, az értelem világába menekülten él, akárcsak Kierkegaard Ábrahámja, az abszolúttal került kapcsolatba, és már lemondott az emberközötti kapcsolatokról.

Mint egy rendező, Simonetto kiosztja a szerepeket: mindenkinek a saját szerepét kell játszania, ha be akar lépni az értelem világába. Saját magát feláldozza, hogy a Baglione családnak nagyobb legyen a hatalma, és hogy testvére maradjon az egyetlen uralkodó. Simonetto egyedül megy az ellenség elé, és meg is ölik. A Baglione udvarában dolgozó festőnek, Raffaellónak halhatatlan művésszé kell válnia, és eltépnie mindazokat a kötöttségeket, amelyek Perugiához kapcsolják. Livia Vanuccinak, aki szereti Raffaellót, őrült gyilkossá kell válnia, és a dráma végén Simonettóval együtt meg kell halnia. Simonetto jogosan kimondhatná Hebbel *Judith*jának szavait (amelyeket, mint már említettük, Lukács is szívesen idézett): „És hogy ha Isten közém és a nekem rendelt tett közé a bűnt helyezte volna — ki vagyok én, hogy ez alól magam kivonhatnám? ".

Ez az értelme Balázs Béla háborúhoz való csatlakozásának: a háború volt a kollektív élmény, az értelem erőszakos, hirtelen betörése a mindennapi életbe. Azonos jelentést tulajdoníthatunk Balázs és Lukács részvételének a Tanácsköztársaságban; ezt is a polgári mindennapi életszemléletből való hirtelen kiszakadásnak, az élet formálására, a *Gemeinschaft* újjáteremtési lehetőségének tekinthetjük: „A

[24] LUKÁCS GYÖRGY: *A lelki szegénységről.* In: *Ifjúkori művek,* 546.

[25] LUKÁCS GYÖRGY: *Jegyzetek Szélpál Margitról.* Nyugat, 1909. jún. 1. (*Ifjúkori művek,* 234.)

kultúra nem jelent pusztán életőrzést, emberkímélést (mint a humanitás), különben nem szabadna egy céljáért sem szenvedni, egy eszméjéért sem meghalni. Ez bűnös paradoxon volna. A puszta életért ugyanis mindent áldozhatsz, csak életet nem, mert az senkinek sem nyereség. Holott úgy-e, vannak dolgok, amikért meg kell halni. [. . .] Vallom, hogy az emberi szépségek koronája az életkockáztatás egy ideáért, egy szándékért, bármiért. Mert csak az a döntő, hogy egész létét egy centrumba tudja összeterelni az ember. Az elmorzsolt, széttaposott élettétet egy percben, egy lapra feltornyosítani, ez a legnagyobb élmény."[26]

Ennek az élménynek a kutatása jellemezte Balázs Béla és Lukács György pályájának egy lényeges szakaszát, amely a közép-európai kultúra egyik korszaka emblémájának is tekinthető.

Fordította Takács József

Megjegyzések Gianpiero Cavaglià cikkéhez

JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA

Cavaglià cikkével ismét szőnyegre került egy olyan kérdés, amely — véleményünk szerint — századunk első évtizedei magyar politikai és kulturális fejlődésének lényegét érinti. E fejlődés szemszögéből nézve Cavaglià adalékai meghaladják a pusztán életrajzi adatokat, és hozzájárulnak az újkori Magyarország talán leggazdagabb történelmi korszakának jobb megismeréséhez. A téma jelentősége indított bennünket arra, hogy néhány megjegyzést fűzzünk Cavaglià állásfoglalásához, kiegészítsük írását, és — legalábbis Lukács intellektuális fejlődésének esetében[1] — új értelmezést javasoljunk.

Az a szinte teljes azonosság, amit Cavaglià Balázs és Lukács fejlődésében megállapít, véleményünk szerint hibás módszertani perspektívából fakad. Nem nehéz észrevenni, hogy Cavaglià — aki jobban ismeri Balázst, mint Lukácsot — az irodalmár fejlődését vette alapul, hogy később egybeeséseket keressen ezzel a filozófusában. Ez a módszertani perspektíva elemzése kezdetétől fogva meggátolta abban, hogy megfelelő nézőpontból közeledjen Lukácshoz. Az eredmény: többé-kevésbé találó leírása Balázs állásfoglalásának, de csak találgatás Lukács esetében. A választott módszer miatt ugyanis mellőzött olyan jelentős forrásokat, melyeket nem lett volna szabad figyelmen kívül hagynia. Ilyen pl. Lukács még kiadatlan, 1910—11-es naplója,[2] Balázs és Lukács levelezése,[3] Balázs naplóinak teljes szövege,[4] Lukács cikke a háborút ellenző német értelmiség viselkedéséről[5] stb. A Cavaglià által mellőzött források figyelmes elemzése olyan értelmezési távlatot sugall, amely arra késztet, hogy mást olvassunk ki Lukács azon írásaiból, amelyekre az olasz hungarológus alapoz. Csak egy példát erre: *A lelki szegénységről* és *A tragédia metafizikája* című cikkek esetében fennáll annak a veszélye, hogy tévesen értelmezzük őket, ha nem vesszük figyelembe Lukács, illetve Balázs jegyzeteit, melyeket az említett cikkek által érintett kérdésről írtak naplójukba. Konkrétabb példát véve: a cikkekben felvetett kaszt-

[26] BALÁZS BÉLA: *Lélek a háborúban.* (1916) In: *A vándor énekel,* 314—315.

[1] A fiatal Lukács intellektuális fejlődését legújabban a következők tárgyalják: LAURA BOELLA: *Il giovane Lukács.* Bari, 1977, De Donato Ed.; MICHAEL LÖWY: *Pour une sociologie des intellectuels révolutionaires.* Paris, 1977, PUF; JOSÉ IGNACIO LÓPEZ SORIA: *De lo trágico a lo utópico.* Caracas, 1978, Monte Avila. Sajnos a Lukácsról legutóbb megjelent két magyar nyelvű könyv nagyon csekély értékű: MARIJA HEVESI: *Baloldaliság a filozófiában.* Budapest, 1979, Kossuth; FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ: *A fiatal Lukács.* Budapest, 1980, Magvető.

[2] LUKÁCS GYÖRGY: *Naplójegyzetek* (1910—1911). A budapesti Lukács-archívum és -könyvtár kézirata.

[3] E levelezés legnagyobb része a Lukács-archívum és -könyvtárban található. Néhány levél az MTA Kézirattárában is akad.

[4] Balázs Béla naplói az MTA Kézirattárában tekinthetők meg.

[5] GEORG LUKÁCS: *Die deutsche Intelligenz und der Krieg.* In: *Extra-Dienst.* Berlin, 1973, 24—27. Magyarul: *A német értelmiség és a háború.* In: LUKÁCS GYÖRGY: *Ifjúkori művek (1902—1918).* Budapest, 1977, Magvető, 830—836.

elmélet — ami alapvető ahhoz, hogy megértsük Lukács és Balázs háborúval kapcsolatos álláspontját — sokkal világosabb kifejezést nyer a kiadatlan naplókban.[6]

Cavaglià álláspontja mégsem alaptalan. Maga Balázs írja Lukácsnak: „Kedves Gyuri! Nagyon köszönöm a kritikát . . . Tudod, hogy milyen sokat jelent nekem, mivel nem a *másik* [ez eredeti levél kiemelése] oldalról jön, hanem valahogy egész belülről . . ."[7] Balázs ezen 1910 körüli kijelentésével szemben van egy másik, 1916-os levél, mely a kapcsolatuk megromlásáról tanúskodik.[8] Mi történt közben? Lukács, aki ezekben az években, „fegyverbarátjának" tekintette Balázs Bélát, később vállalkozott a kérdés megválaszolására: „Világnézetünk alapvető szétválása csak az első világháborúban kezdett előtérbe kerülni, anélkül, hogy azt akkor bármelyikünk még csakugyan az utak elválásának érezte volna: Balázs Béla háborús könyve, *Lélek a háborúban* [. . .] lényegében már éles ellentétben állt azzal, ahogy én az imperialista háborút az első pillanattól fogva ridegen elutasítottam . . ."[9] Cavaglià számára, aki Balázs és Lukács kapcsolatát válságmentes, konfliktus nélküli folyamatnak látja, a háború lukácsi elutasítása egyszerűen elvi következetlenség. Balázs azért következetesebb, mert a háborúban saját megsemmisülését keresi. Részünkről úgy gondoljuk, hogy nem Lukács a következetlen, hanem az, aki nem veszi észre, hogy az a Lukács, aki elutasítja a háborút, már nem a tragikum élményére összpontosít — mint ahogyan ezt Cavaglià látszik feltételezni —, hanem az utópia horizontja felé fordul.[10] Cavaglià nem veszi figyelembe, hogy 1910—11-ben Lukács világnézetének alapjait érintő, mély válságon megy keresztül, ami az elmélet és az élmény síkján egyaránt a tragikumnak mint életformának és világnézeti alapkategóriának a feladásában és egy franciskánus típusú misztikus aszketizmus révén való kiútkeresésben fejeződik ki. De ahhoz, hogy megértsük a jelenlétét ennek a misztikus aszketizmusnak — amit maga Lukács tévesen miszticizmusnak nevez —, újra kell olvasnunk Lukács ez időben keletkezett írásait a levelezés (Balázs, Bloch, Buber, Popper stb., illetve Lukács között)[11] és Balázs és Lukács említett naplójának elemzése során nyert távlatból. Megfigyelhető, hogy Lukács közreműködése Fülep Lajos oldalán *A szellem*[12] c. folyóirat létrehozásában, zarándoklata Balázzsal az assisi „poverello" sírjához,[13] közelsége Bloch üdvözítő messianizmusához,[14] a Baal legendájának és a chasszid szektának a tanulmányozása, együttműködése Buber terveiben[15] stb. mind külső, megfogható megnyilvánulásai egy belső átalakulási folyamatnak, amely átmenetileg afelé irányul, amit misztikus aszketizmusnak neveztünk. Ennek az irányultságnak elméleti kifejezése a „metafizikai kaszt"-ról alkotott elképzelés, mely nem csupán elméleti kategória, hanem életforma is. Ekkor történik az, hogy a közép-európai és konkrétan magyar értelmiség legjobbjainak — azoknak, akik elvetik a háborút mint az új keletkezésének lehetőségét vagy mint tragikus megsemmisülési alkalmat — utópista utak felé orientálódva si-

[6] Balázs Béla naplói. MTA Kézirattár, Ms. 5023/18, fol. 11—12. LUKÁCS GYÖRGY: *Naplójegyzetek* (1910—1911). Lukács-archívum és -könyvtár, passim.

[7] Lukácshoz írt levelek: 6 Balázs Béla. Keltezés nélkül, kezdete: „Kedves Gyuri! Nagyon köszönöm a kritikát . . ." Lukács-archívum és -könyvtár.

[8] Lukácshoz írt levelek: 6 Balázs Béla. Budapest, 1916. november 22. (Heidelbergbe) Lukács-archívum és -könyvtár.

[9] LUKÁCS GYÖRGY: *Magyar irodalom — magyar kultúra.* Budapest, 1970, Gondolat, 10.

[10] E folyamatról röviden *De lo trágico a lo utópico. El primer Lukács* c. cikkünkben számoltunk be. Indice (Madrid), 369—370 (1975 február), 32—37.

[11] E levelezés jó része a budapesti Lukács-archívum és -könyvtárban található.

[12] *A szellem* Fülep Lajos alapította filozófiai folyóirat. Csak két szám jelent meg belőle 1911 márciusában és decemberében. Ezekben közöl Lukács két cikket *(A lelki szegénységről* és *A tragédia metafizikája)* és három rövid írást *(Leopold Ziegler, Zsidó miszticizmus* és *Wilhelm Dilthey). A tragédia metafizikája* c. cikket éppenséggel Balázs Béla fordította németről magyarra és Hevesi Sándor lektorálta.

[13] Erről a zarándoklatról Balázs Béla számol be naplóiban: MTA Kézirattár, Ms. 5023/18, fol. 13.

[14] Lásd Blochhal folytatott levelezését a Lukács-archívum és -könyvtárban és Balázs magyarázatát Lukács és Bloch viszonyáról idézett naplójában, fol. 45.

[15] Lásd Buberrel folytatott levelezését a Lukács-archívum és -könyvtárban és Lukács cikkeit *A szellem*ben.

kerül szubjektíve meghaladni az egyén—közösség dialektikáját (úgy, ahogy a háborút elfogadó német értelmiség felvetette ezt a dialektikát), ám anélkül, hogy túllépnének a polgári gondolkodás határain.[16] Lukács, mint a radikális magyar értelmiség legjobbjai, következetesen csatlakozik Ady és Szabó Ervin pacifista mozgalmához, mivel megértette, hogy a formák szerinti életen túl (és a németek háború iránti *Begeisterung*ja csupán a valóság káoszának egyik lehetséges rendezési formája) létezik a jóság kegyelméből való élet, olyan életmód, amely minden formát meghalad: a metafizikai kaszt.

Felületesen nézve, a metafizikai kaszt — melyhez tartozónak vallja magát Balázs is — dekadens arisztokratizmus gyümölcsének tűnhet. De ha figyelembe vesszük a korabeli körülményeket (a magyar uralkodó osztályok objektív képtelensége a válságból kivezető út mutatására, új vezető osztálynak tekinthető proletariátus hiánya stb.), megfigyelhető, hogy a metafizikaikaszt-koncepció — Lukács esetében a fennálló valósággal való ősi, kibékíthetetlen álláspontjának gyermeke — a magyar értelmiség legjobbjainak az uralkodó osztályoktól való fokozodó eltávolodásának eredménye. És bizonyára nem véletlen, hogy ebben az eltávolodásban — aminek a korszak említett körülményei folytán még utópista színezete is volt — Lukács olyan emberekkel osztozik, mint Ady, Szabó Ervin, Bartók, Kodály, Móricz stb. A radikális értelmiségnek még nem volt objektív lehetősége arra, hogy meghaladja a polgári világnézet határait, viszont szembehelyezkedhetett vele és „objektivációival", még ha ez a szembehelyezkedés paradigmatikusnak tekintett eszményiségben merült is ki. Ennek az eszményiségnek a szemszögéből a valóság „tökéletes bűn". Vagyis aki így minősíti korát, az tévesen láthatja a háborúban az új keletkezésének döntő lehetőségét vagy a tragikum teljes megvalósításának alkalmát.

Cavaglià észrevételei gondolatébresztőek. Mégis szükségesnek látszott kiegészíteni őket, hogy megérthessük: létezett a kor magyar értelmiségén belül egy olyan rész, mely következetesen elutasította a háborút, mivel — talán öntudatlanul — az uralkodó ideológiától eltávolodva a szocializmushoz közeledett. Különben mivel magyarázható, hogy ezek az értelmiségiek lelkesen fogadták a Tanácsköztársaság kikiáltásával nyílt távlatokat? A Cavaglià képviselte szemszögből úgy tűnik, nincs rá más magyarázat, mint a „megtérés". Pedig az olyan emberektől, mint Lukács György, semmi sem áll távolabb egy ágostoni „megtérésnél".

Fordította Dorogman György

A katalán nyelv helyzete napjainkban és a katalán szociolingvisztika

MORVAY KÁROLY

A három spanyolországi kisebbségi nyelv — a baszk, a gallego és a katalán — szociolingvisztikai helyzete több szempontból is eltér egymástól. Ez részben a katalán anyanyelvű lakosság számbeli súlyából ered: míg a baszkok és a gallegók száma 6—700 ezer, illetve 3 millió, addig a katalánoké több mint 7 millió. A gallego és a katalán egyébként a maga területén a lakosság többségének anyanyelve, s csak a baszk igazán kisebbségi nyelv, a baszkföldi lakosságnak csupán 23 %-a (illetve a szorosan vett baszk területek 45 %-a) beszéli. A különbségek kialakulásában azonban fontos történelmi, politikai és társadalmi tényezők is közrejátszottak. Katalónia — szemben Galíciával és a Baszkföldd — a katalán—aragóniai konföderáció révén több évszázadon keresztül független állam volt, s ez a köz- és az irodalmi nyelv fejlődésének is kedvező körülményeket teremtett. A későbbiekben pedig, míg Galíciában és a Baszkföldön a vezető társadalmi osztályok elspanyolosodtak, függetlenségük elvesztése után a katalán társadalmi erők önállóságuk visszaszerzéséért folytatott harcukban anyanyelvük megőrzéséért is küzdöttek. A XX. század elején e küzdelmek eredményeként Katalónia két ízben is kiharcolta magának az önkormányzati jogot, s a harmincas években a katalán a spanyol mellett Katalónia hivatalos nyelve lett. A francóizmus időszakában az önkormányzat eltörlésével, a katalán nyelv fejlődését segítő intézmények (iskola, sajtó, rádió stb.) felszámolásával s egyéb adminisztratív intézkedésekkel a köz-

[16] Egyik utolsó bizonyíték arra, hogy Lukács elutasította a háborút, az a szándéka, hogy úgy írja meg *A regény elméletét*, mint párbeszédgyűjteményt fiatalok között, akik — akárcsak a *Dekameron*ban — a háború „pestise" elől menekülnek.

ponti hatalom mindent elkövetett, hogy a katalánt a legszűkebb családi körbe szorítsa vissza, s fokozatosan elsorvassza. Ezek az intézkedések igen nagy károkat okoztak, de végső céljukat nem tudták elérni, sőt a 60-as évektől kezdve feléledt a katalán nyelv érdekében folytatott harc, fokozatosan nőtt a katalán nyelvű könyvek, sajtótermékek, színházi előadások, lemezek stb. száma, s a magániskolákban fakultatív formában katalánt is oktattak.

Mindezt összevetve úgy tűnik tehát, hogy a spanyolországi kisebbségi nyelvek között a katalán helyzete a legkedvezőbb,[1] s hogy az önkormányzatról szóló törvény, valamint a katalán oktatásáról kiadott törvényrendelet alapján további fejlődés várható. Egyes borúlátó vélemények szerint azonban a múltból örökölt problémák az utóbbi évek során Katalóniában csak tovább súlyosbodtak. Olyannyira, hogy szerintük a jelenlegi helyzet semmivel sem jobb vagy éppen rosszabb, mint a francóizmus évei alatt. Joaquim Molas és szerzőtársai az *Una nació sense estat, un poble sense llengua?* (Egy nemzet állam nélkül, egy nép nyelv nélkül?), már címében is sokatmondó elemzésükben[2] úgy vélik, hogy a katalán nyelvet és kultúrát a kihalás veszélye fenyegeti. A központi kormány ugyanis akadályozza, az autonóm katalán kormány és a helyi politikai erők pedig nem elég energikusan követelik azokat a konkrét intézkedéseket, amelyek lehetővé tennék, hogy a katalán ismét Katalónia nemzeti nyelvévé válhasson. S teszik ezt azért, mert fontosabbnak tartják a — spanyol nyelvű — tömegkommunikációs eszközök feletti ellenőrzés megszerzését, mint azok katalanizálását, illetve azért, mert félnek a katalán nyelvű oktatástól és tömegkommunikációtól, mivel a korábbi tömeges bevándorlás alaposan megváltoztatta a katalán területek népességi struktúráját.

Az *Una nació sense estat, un poble sense llengua?* című dokumentum megállapításai megdöbbentőek. Annál is inkább, mivel a szerzők elemzésükben csupán a tulajdonképpeni Katalónia problémáira térnek ki, s nem beszélnek Valencia, a Baleári-szigetek és Észak-Katalónia (Franciaország) még bonyolultabb helyzetéről. Ahhoz, hogy elkerülhető legyen a katalán nyelv fokozatos szubsztrátummá válása és kihalása — a cikk szerzői szerint —, szembe kell nézni néhány kényes kérdéssel, s választ is kell találni rájuk. A kérdések, amelyeknek megválaszolása a katalán nyelv fennmaradása szempontjából elengedhetetlen, a következők: 1. hogyan lehet elérni, hogy egy államisággal nem rendelkező nép nyelve és kultúrája fennmaradjon és tovább fejlődjön; 2. hogyan lehet katalán nyelvű iskola és tömegkommunikációs eszközök nélkül megvalósítani a lakosság nem katalán részének integrálását, illetve hogyan lehet bevezetni a katalán nyelvű iskolát és tömegkommunikációs eszközöket akkor, amikor a bevándoroltak egy része tudatilag még nem asszimilálódott a katalán környezethez; 3. hogyan alakulhat ki lényeges politikai támogatás és autentikus katalán közélet nélkül egy olyan folyamat, amely a katalán nyelv létjogosultságát nemcsak annak dicső múltjával, hanem jelen eredményeivel is bizonyítja. A fenti kérdések megválaszolása, a problémák megoldása nemcsak a katalán nyelv szempontjából fontos, hanem azért is, mert a katalánok által elért eredmények segíthetik a kedvezőtlenebb helyzetben lévő, bár szintén önkormányzattal rendelkező baszkoknak s az önkormányzati törvénytervezet elfogadtatásáért harcoló galiciaiaknak a nyelvükért folytatott küzdelmét.

J. Molas és szerzőtársainak cikke, érthető módon, nagy visszhangot keltett Katalóniában. A *Serra d'Or* című folyóirat 1980. évi januári számában ismét közölte írásukat,[3] s ismert katalán politikusokhoz fordult, fejtsék ki véleményüket a dokumentum megállapításaival kapcsolatban. A válaszok, amelyek a *Serra d'Or* januári és februári számában jelentek meg, természetesen a hozzászólók eltérő pártállását is tükrözik.[4] Többen kifejezetten túlzónak tartják a katalán nyelv jövőjével kapcsolatos „drámai jelentés" pesszimizmusát,[5] s kifogásolják, hogy a jelenlegi helyzetért egyesek a politikai pártokat okolják. Mások határozottan védelmükbe veszik a Franco halála óta elért eredményeket: az

[1] A gallegóval és a katalánnal kapcsolatban lásd még: Filológiai Közlöny, XXII (1976), 1, 87—89. és XXIV (1978), 3, 357—359.

[2] *Una nació sense estat, un poble sense llengua?* Signen: Joan A. Argente; Jordi Castellanos; Manuel Jorba; Joaquim Molas; Josep Murgades; Josep Nadal; Eric Sullà. Els Marges, 15 (Gener 1979), 3—13.

[3] *I. m.,* Serra d'Or, Gener 1980, 11—17.

[4] Serra d'Or, Gener 1980, 13—19; Febrer 1980, 7/71—9/73.

[5] Hasonló kritika érte annak idején X. ALONSO MONTERO: *Informe — dramático — sobre la lengua gallega* (Madrid, 1973) című könyvének borúlátó megállapításait. Lásd F. RODRÍGUEZ: *Conflicto lingüístico e ideoloxía en Galicia.* Pontevedra, 1976, 49—64.

alkotmányt, amely ha nem is biztosítja automatikusan a katalán nyelv jogainak megvalósulását, mégis a spanyol mellett hivatalosnak ismeri el; valamint a katalán oktatásáról szóló törvényrendeletet, amely a Katalóniában élő nem katalán fiatalok számára is előírja, hogy az általános és középiskolákban katalánul is tanuljanak. Végeredményben azonban mindenki elismeri, hogy a szerzők valós problémát vetettek fel, hogy az autonóm kormány nem volt képes olyan kulturális és nyelvpolitikát megvalósítani, amely lehetővé tette volna a sokéves szándékos nyelvgyilkosság következményeinek felszámolását. A hozzászólók arra is figyelmeztetnek, nagy hiba lenne azt hinni, hogy ezek a problémák egyik napról a másikra megoldhatók. A lehetséges megoldásokat keresve egyesek úgy vélik, hogy azok az adott politikai struktúrákon belül is elképzelhetők, mások szerint a katalán nemzet és nyelv helyzetének megszilárdítása szükségszerűen csupán a spanyol állam konszolidációjának rovására valósítható meg, s így a katalánok és nyelvük fennmaradását csak a központi hatalomtól teljesen független erők képesek kiharcolni. Mások még tovább mennek, és leszögezik, hogy csupán egy független államban biztosítható az iskola és a tömegkommunikációs eszközök, a kultúra és a közélet stb. tényleges katalanizálása.

A *Serra d'Or*ban megkezdett vita tovább folytatódott a katalán sajtó hasábjain,[6] s márciusban Lluís López del Castillo, Joan Martí i Castell, Francesc Vallverdú és Joaquim Viaplana tollából *Una resposta a „Els Marges"* címen egy válaszcikk is napvilágot látott a *Nous Horitzons* című folyóiratban.[7] F. Vallverdú és szerzőtársai az *Els Marges* dokumentumát inkább politikai kiáltványnak, mintsem tudományos elemzésnek tartják, s határozottan elutasítják azt az állítását, amely szerint a katalán nyelv jelenlegi helyzete rosszabb, mint a francóizmus alatt. A cikk legfőbb érdeme szerintünk az, hogy igen nagy visszhangot váltott ki, ami egyúttal arra is utal: nincs ok olyan borúlátásra, katasztrófahangulatra, amelybe a szerzők estek. Ha ugyanis a katalán társadalmat nem foglalkoztatná élénken a kérdés, ez a felhívás pusztába kiáltó szó maradt volna. Természetesen a *Nous Horitzons* munkatársai sem vitatják a katalán nyelv nehéz helyzetét, s rámutatnak, hogy a katalán parlament és kormány határozott nyelvpolitikájára van szükség ahhoz, hogy a katalán ténylegesen helyi hivatalos nyelvvé válhasson. A nehézségek ellenére derűlátóan ítélik meg a helyzetet, s lehetségesnek tartják a katalánt csak passzívan ismerő rétegek teljes, illetve a ma még kizárólag spanyolul beszélő rétegek — amelyek egyébként a katalóniai lakosságnak csupán 20 %-át képezik — fokozatos katalanizálását. Vallverdú és társai erősen kifogásolják, hogy az *Els Marges* cikkének szerzői túlzott nacionalizmusukban megfeledkeztek azokról a reális lehetőségekről, amelyeket az alkotmány biztosít a nyelvi sztenderdizáláshoz *(normalització)*, s hogy a „mindent vagy semmit" jellegű követeléseikkel (például tömegkommunikációs eszközök terén) e folyamat ellenségeinek malmára hajtják a vizet. A *Nous Horitzons* legélesebben az idézett dokumentumnak a bevándorlókkal kapcsolatos nézeteit bírálja, amelyeket a szerzők néhol kifejezetten soviniszta jellegűnek tartanak.

Befejezésül F. Vallverdú és társai kitérnek azokra a kérdésekre, amelyek megválaszolása az *Els Marges* cikke szerint elengedhetetlen a katalán nyelv fennmaradása szempontjából. Szerintük: 1. mint azt pl. Jugoszlávia vagy Svájc példája bizonyítja, a nyelvi konfliktus az állami függetlenség nélkül is megoldható; 2. a Katalán Autonóm Alkotmány széles lehetőségeket biztosít a katalanizálás megvalósításához; 3. a katalán nemzeti újjászületés folyamatának megvalósításához az egész (született katalán vagy bevándorolt) lakosságot mozgósítani kell.

A kérdés természetesen a *Nous Horitzons* című folyóirat válaszcikkével sem zárult le, hiszen — az elméleti vitákon túl — a meglévő, mindenki által elismert problémák fokozatos megoldása szükségessé teszi a gyakorlati teendők megvitatását.

Érdekes, hogy a fenti vitához a katalán szociolingvisták Grup Català de Sociolingüística (GCS) néven ismert csoportja még nem szólt hozzá, bár tagjai hasonló kérdésekben már többször is állást foglaltak. (Természetesen nem feledkezhetünk meg arról, amit J. A. Argente a *Lingüística i sociolingüística* [. . .] című cikkében hangsúlyoz, nevezetesen, hogy „a szociolingvisztika [. . .] leíró, nem pedig terapeutikus jellegű tudományág", bár az is igaz, hogy „diagnózisai átgondoltabb nyelvi tervezést, demokratikusabb nyelvpolitikát vagy hatásosabb nyelvi agitációt tesznek lehetővé, vagy épp ellenke-

[6] A vitában elhangzott legfontosabb megállapításokat az Òmnium Cultural tájékoztatója, a Butlletí interior informatiu foglalja össze (núm. 31, 1980, 8—9.).

[7] A Katalán Kommunista Párt (PSUC) folyóiratában, a *Nous Horitzons*ban megjelent válaszcikket a *Serra d'Or* teljes egészében közölte: Serra d'Or, Abril 1980, 23/215—25/217.

zőleg, az adott status quo támogatása érdekében ideológiailag manipulálják őket".)[8] Nézzük meg tehát, hogy közvetve milyen válaszokat adnak a katalán szociolingvisták az ismertetett vitában felmerült kérdésekre.

Az 1979-ben megjelent *Treballs de sociolingüística catalana, 2* című kötet[9] részben nem új, eredeti tanulmányokat közöl, hanem korábban különböző folyóiratokban megjelent írásokat vagy nemzetközi kongresszusokon elhangzott előadásokat. A legszélsőségesebb példa M. Dolç *Traducció i interpretació dels escriptors llatins* (Latin írók fordítása és értelmezése, 103–111) című, a kötet jellegéhez egyáltalán nem illő cikke, amely még az 1974-es torontói szociolingvisztikai világkongresszuson hangzott el előadás formájában. A. M. Badia i Margarit *El grup català de sociolingüística i el seminari internacional de sociolingüística de Perpinyà – Juliol de 1977* (A GCS és a perpignani nemzetközi szociolingvisztikai kongresszus, 11–32) című cikke pedig a GCS nemzetközi tevékenységét, kongresszusi fellépését ismerteti.

A könyvben található további négy tanulmány[10] közül nemcsak terjedelme miatt emelkedik ki LL. V. Aracil *Educació i sociolingüística* (Oktatás és szociolingvisztika, 33–86) című írása, amely vázolja a szerzőnek a szociolingvisztika mibenlétével és alapfogalmaival kapcsolatos felfogását, majd pedig a katalán nyelv jelenlegi helyzetét elemezve megállapítja, hogy a számbeli veszteségnél (a katalánul beszélők számának csökkenésénél) sokkal súlyosabb a nyelvhasználat minőségi visszafejlődése, a nyelv funkcionális elszegényedése (csak beszélt nyelv, csak a szűk baráti kör és a család nyelve, csak hétköznapi témák megvitatására szolgál stb.). LL. V. Aracil véleménye szerint annak megvalósításában, hogy a katalán ismét teljes értékű, az összes nyelvi funkcióval rendelkező irodalmi és köznyelv legyen, a legnagyobb szerepe nem a tömegkommunikációs eszközöknek, hanem az iskoláknak lehet. Csupán a katalán nyelven történő oktatás teszi lehetővé ugyanis a nyelvhasználat új normáinak széles körű elterjesztését, a nyelvi funkciók gazdagítását s végeredményben a nyelv sztenderdizálását. A szerző elképzelése szerint a katalán iskolákban az oktatásnak kezdetben a helyi nyelvjáráson kellene folynia, s csak fokozatosan kellene megismertetni a tanulókat a sztenderd katalánnal s áttérni annak használatára. LL. V. Aracil szerint igen fontos, hogy a tanulók a helyi dialektustól eltérő nyelvjárások főbb jellegzetességeivel is megismerkedjenek, hogy a különböző tájegységekről származó katalánok egymás között ne közvetítő nyelvet – a spanyolt – használják, hanem saját anyanyelvüket.

LL. V. Aracil cikke, mint láthatjuk, több ponton is kapcsolódik az ismertetett vita kérdéseihez, s a szerző, miután vázolta a katalán nyelv jelenlegi szociolingvisztikai helyzetét (különös tekintettel Valenciára), konkrét módszereket és eszközöket is javasol a meglévő, általa is súlyosnak ítélt problémák megoldására. Sajnos LL. V. Aracil energiájának nem kis részét arra pazarolja, hogy a „hagyományos" nyelvészeket és filológusokat szapulja, s hogy a katalán szociolingvistákat vélt vagy valóságos ellenfeleiktől megvédje, s ez utóbbiakat azzal „ijesztgesse", hogy a szociolingvisztika egy szép napon úgyis elnyeli a szoros értelemben vett nyelvészetet. Egyébként a kötet más cikkeit is figyelembe véve némi túlzással azt mondhatnánk, hogy a katalán szociolingvisták pillanatnyilag csoportjuk, a GCS munkásságának bemutatását, katalán nyelven való közreadását tartják a legfontosabbnak. Természetesen ez a tevékenység igen hasznos, de nem ártana, ha nagyobb szerénységgel szólnának csoportjuk jelentőségéről, illetve ennek megítélését későbbre és másokra hagynák.

Az *Una nació sense estat, un poble sense llengua?* című dokumentumból és a körülötte kialakult vitából kiderült, a katalán nyelv helyzete még napjainkban is válságos, de mint arra a *Nous Horitzons* ismertetett írása rámutatott, a meglévő problémák megoldása nem lehetetlen feladat. Ehhez azonban a katalán nyelv sorsáért aggódó összes erő (katalánok és bevándorlók, szociolingvisták és szakmai ellenfeleik stb.) összefogására van szükség.

[8] JOAN A. ARGENTE: *Lingüística i sociolingüística: reflexions metodològiques.* Els Marges, 13 (Maig 1978), 81.

[9] Valencia, 1979.

[10] JORDI CARBONELL: *Elements d'història social i política de la llengua catalana* (A katalán nyelv társadalmi és politikai történetéből, 87–102); GENTIL PUIG: *Diglòssia, normalització i ensenyament de la llengua vernacla dins la societat nordcatalana* (Diglosszia, sztenderdizálás és a helyi nyelv oktatása az észak-katalóniai társadalomban, 113–134); TERESA TUREL: *Estudi sobre la diglòssia entre els grups professionals a Barcelona* (Tanulmány a különböző szakmák képviselői között Barcelonában tapasztalható diglossziáról, 135–158).

Új irodalomelméleti folyóirat – Poetics Today

A modern irodalomtudomány, nyelvtudomány, kommunikációelmélet, szövegelmélet, szemiotika hullámzása közben több olyan új, nemzetközi folyóirat terve is megfogalmazódott, amelyek mintegy nemzetközi fórumot kívántak biztosítani az új törekvéseknek. 1972-ben Amsterdamban jelent meg a *Poetics,* amely a Teun A. Van Dijk képviselte irodalomtudományi szövegelmélet és poétika fóruma volt. *PTL – A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature* címmel 1976-tól ugyancsak Amsterdamban adtak ki egy nemzetközi irodalomtudományi folyóiratot, amelynek szerkesztője Benjamin Hrushovski volt. Ez mind a mai napig a legjobban szervezett, leginkább nemzetközi folyóiratnak bizonyult az irodalomtudományban, megjelenése elé azonban az utóbbi időben akadályok gördültek. A Tel Aviv-i egyetem irodalomtudományi intézet (új nevén *Porter Institute for Poetics and Semiotics*) éppen ezért új negyedéves folyóirat megjelentetését határozta el. Ennek is Hrushovski professzor a szerkesztője, a munkatársak pedig az intézet kutatói. Széles körű nemzetközi együttműködésre számítanak, és egész sor tematikus szám tervezetét készítették elő.

Az első szám bevezető (*Special Issue: Literature, Interpretation, Communication,* Volume 1, Number 1–2, Autumn 1979, pp. 423) jellegű, a bécsi nemzetközi szemiotikai kongresszusra, vagyis már 1979 nyarán elkészült. Kétlapos bevezető, 15 tanulmány, egy áttekintő beszámoló és hét recenzió olvasható benne. A rendkívül sokoldalú tematika ellenére a közlés egységesen angol, ahol szükséges volt, lefordították a más nyelvű cikkeket. Tematikusan a „mai" poétika valamivel újabb, jobb, mint a „modern" poétika volt: posztstrukturalista és a szemiotikán belül sem úttörő, hanem értékelő jellegű. Immár önálló irányzat, amely az elődök eredményeinek tudatos meghaladására törekszik. Így vetik fel az irodalmi mese értékszerűségét, az autonóm szöveg, az irodalmi dinamika kérdéseit, az elemzésben a modernista és posztmodernista felfogást, az irodalmi „discourse" kognitív alapjairól, a jellemzés kérdéseiről, a költői nyelvtorzításról, a paródiáról értekeznek. A felhasznált módszerek között az irodalomszemiotika immár nem valamilyen új, kipróbálatlan csodagyógyszerként, hanem csak bizonyos feladatok elvégzésére alkalmas módként bukkan fel. Visszatér a dinamikus, komplex szemlélet. Mindez igen jelentős, érdekes, kipróbálandó irányzat. Reméljük, hogy a megszilárduló publikációsorozat beváltja reményeinket – a modern poétika központi orgánumává lesz.

Voigt Vilmos

Harai Golomb: Enjambement in Poetry. Language and Verse in Interaction

Tel Aviv, 1979, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, XV, 310, LVI I.

Az 1973 és 1976 között készült disszertáció az enjambement jelenségének meghatározását és értelmezését nyújtja. Előbb a szükséges előzetes bevezetést adja, foglalkozik a sor- és a szövegtagolás kérdéseivel, bemutatja a korábbi definíciókat és leírásokat, majd az új generatív grammatika elveit is felhasználva a maga felfogását adja. Eszerint a nyelvileg kötelező szünet hiánya az enjambement. A szerző részletesen bemutatja a kisebb és nagyobb szintaktikai egységek áthajlási lehetőségeit, foglalkozik az enjambement fokozatainak kérdésével, a pszicholingvisztikai, poétikai, metrikai következményekkel. Modern poétikai értekezésekben igazán ritka, hogy a bemutatott jelenségek és a mód-

szerek megnyugtatóak, össze is függnek egymással. A jelen könyv valóban az enjambement elméletét nyújtja. A kötet végén mintegy 600 tételes bibliográfia és részletes mutató van. Hosszú ideig ez a kevés példát bemutató, de mindvégig igen sokfelé kitekintő, elméleti igénnyel készült könyv lesz az enjambement témakör összegezése.

Voigt Vilmos

Festschrift Karl Mollay zum 65. Geburtstag

Budapest, 1978, ELTE, 360 l.
(Budapester Beiträge zur Germanistik. 4.)

Az ismertetendő emlékkönyv Mollay Károly 65. születésnapja alkalmából jelent meg, de egyúttal — mint ezt Mádl Antal a szerkesztői előszóban írja — kitűnő alkalmat nyújtott a magyarországi germanisztikai intézetek együttműködésére.

Mollay Károly professzor több mint négy évtizede tevékeny részese germanisztikai életünknek. Tanulmányait a báró Eötvös József Collegium tagjaként a budapesti egyetemen végezte. Germanisztikai és romanisztikai tanulmányai során is elsősorban a nyelvtudománnyal foglalkozott. Pályáját középiskolai tanárként kezdte. Később az Eötvös József Kollégiumban majd az Idegen Nyelvek Főiskoláján tanított. Az ötvenes évek elejétől az ELTE Német Nyelv és Irodalom Tanszékének docense, majd professzora. Egyetemi munkája során elsősorban nyelvtörténettel foglalkozott, de soha nem választotta el ezt a szakterületet az irodalomtól. Számára a nyelvészet és az irodalomtudomány valóban egységet képez kutatói és oktatói munkájában egyaránt.

A kötetbe felvett tanulmányok hűen tükrözik az ünnepelt álláspontját. Összességükben a germanisztika széles körét ölelik fel. A jelen recenzió keretei nem teszik lehetővé, hogy mind a huszonöt tanulmányt ismertessük, de szemléltetésül szerepeljenek itt a tanulmányok által felölelt témakörök.

A kötetben helyet kaptak az ünnepelt kutatási területéhez szorosan kapcsolódó tanulmányok (mint például Bassola Péteré, Beke Kataliné és Lieber Péteré), ezen belül olyan témák is, amelyekre ő hívta fel volt tanítványai figyelmét (pl. Szalai Lajos, illetve Vizkelety András tanulmánya); azok a tanulmányok sem idegenek az ünnepelt szakterületétől, melyek a szinkrón és a diakrón nyelvészet kapcsolatával, az idegennyelv-oktatással vagy a magyar és a német nyelv összehasonlító elemzésével foglalkoznak (Hessky Regina, Juhász János, Valaczkai László és László Sarolta tanulmánya). Nem kevesebb joggal szerepelnek a kötetben a hazai germanisztika irodalomkutatását képviselő tanulmányok, amelyek időben a skandináv középkortól a XX. századig terjednek (többek között Balogh Anikó, Némedi Lajos, valamint Széll Zsuzsa tanulmánya).

A tanulmányok széles köréből választottunk ki kettőt minden sorrendiség nélkül. Elsőként Szász Ferenc tanulmányát ajánljuk az olvasó figyelmébe. A szerző szokatlannak tűnő kérdést állít munkája középpontjába: a csász. kir. tisztikar ábrázolása a századforduló osztrák és magyar irodalmában. Ez a választás csak első pillantásra látszik meglepőnek, hiszen a Monarchiában a hadsereget mindig különleges tisztelet övezte, és ez valamilyen módon tükröződik a korabeli irodalomban is. Szász Ferenc vizsgálódásainak körét négy műre szűkíti le, és ezek összehasonlító elemzésével mutat rá a századforduló osztrák és magyar irodalmának néhány párhuzamos, illetve eltérő vonására. A kiindulópontot szolgáltató négy mű: Bródy Sándor *Kaál Samu* c. novellája, Arthur Schnitzler *Leutnant Gustl* c. elbeszélése, Mikszáth Kálmán *A Noszty fiú esete Tóth Marival* c. regénye és Arthur Schnitzler *Der Ruf des Lebens* c. drámája. A négy mű közös vonása, hogy egyaránt válsághelyzetet ábrázolnak, de ezt az adott gazdasági-politikai fejlődés eltérő jellegének megfelelően másképpen interpretálják. Schnitzler műveiben a válság mint a személyiség identitásának válsága jelenik meg. A kor alapvető kérdése: egy osztrák nem német, de akkor mi? ; mivel azonos? A századfordulón felerősödik az a folyamat, amelyben az ember társadalmi lényegét meghatározó értékek értelmetlenné és semmissé válnak. Schnitzler drámájában már a haza és a császár fogalma sem képvisel értéket az ezred számára. A magyar irodalomban jelentkező válságérzet más jellegű volt. Itt még nem vonódtak kétségbe az általános emberi értékek; a válság egyetlen társadalmi osztály létét érintette, a dzsentriét. Az elmaradt fejlődés következtében ezeknek az értékeknek a megvalósítása még reális cél volt Magyarországon. Ambrus

Zoltán például értetlenül állt szemben Schnitzler drámájával. A magyarok különleges helyzetét felismerték az osztrák írók is, erről tanúskodnak Musil és Kafka megnyilatkozásai is. Hogy a magyarok identitástudata illúzió volt vagy nem, ennek megállapítására nem vállalkozik a szerző.

Hutterer Miklós az ógermán személynevek történeti tipológiájával foglalkozik tanulmányában. Ez a kérdéskör eddig a modern kutatás perifériáján mozgott. A terület ismerői hajlamosak arra, hogy a részjelenségek alapján tett általános érvényűnek szánt ítéleteket annak is fogadják el, és pánkrónikus érvénnyel lássák el. Hutterer ebben a tanulmányban a kérdésfeltevés legfontosabb premisszáit kívánja tisztázni. Elsőként a kéttagú nevek elméletét vizsgálja. A hagyományos kiindulópont: a tipikus ógermán személynevek kéttagúak voltak. Még abban az esetben is, ha az egytagú neveket nem a „hanyatlás" jeleként értelmezik, hiszen az ominózus terminus technicus „Vollname" mindig csak és csak kéttagú nevekre vonatkozik. Ez az elmélet azt tételezi fel, hogy a germán népek történelmi, kulturális és gazdasági fejlődésüknek olyan szakaszán maradtak, amilyet a kutatás az ún. indogermán egység feloszlásának időszakára tételez. Ez a szemlélet történelmietlen és igen valószínűtlen. Nyelvészeti oldalról is komoly ellenvetések jelentkeznek: a névösszetételek képzésének hasonlósága önmagában nem sokat jelent a hasonló struktúrájú nyelvekben; a névösszetételek hasonló, sőt azonos jelentése másképpen is magyarázható, mint közös örökség. Éppen arról van szó, hogy egy közösség fejlődésének egy bizonyos fokán pontosan meghatározott nézeteket alakít ki, amelyek bizonyos kifejezésformákra törekszenek, és a névadásra is kihatnak. Különböző közösségek, amelyek különbözőképpen érik el ugyanazt a fejlődési fokot, nagyjából ugyanazokat a gondolatokat fejezik ki a névadásban is, anélkül, hogy egymással közvetlen vagy közvetett kapcsolatban álltak volna. Ebből az alapgondolatból kiindulva vizsgálja Hutterer az ógermán személyneveket. A kéttagú nevek száma i. e. 200-tól a IV—V. századig állandóan növekszik. A VI. századtól az egytagú nevek számának gyarapodása jellemző. Az ún. „régi római idő" előtti helyzet csak elméletileg rekonstruálható, de a ránk maradt dokumentumok alapján megállapítható, hogy pl. a kultikus nevek legősibb rétege egytagú nevekből áll. Már csak ennek alapján sem lehet az egytagú személyneveket kizárólag „utóneveknek" tekinteni. Emellett a kutatás még mindig gyermekbetegségben szenved — nevezetesen: olyan dicsőséges őstörténetet konstruál, amilyen ismereteink szerint nem volt. Ez pedig a nevek szemantikai magyarázatában okoz súlyos problémákat. Hutterer Miklós felveti azt a kérdést is, hogy nem helyes a személynevek fejlődését a szókincs fejlődésének egészével szembeállítani, hiszen az előbbiek is igazodnak mind szemantikailag, mind hangtanilag és grammatikailag az összetételek, illetőleg az egyszerű szavak általános szabályaihoz. A germán neveket mint rendszert kell felfogni, de ez a rendszer tartalmilag sokkal bonyolultabb, semhogy mindig és mindenütt a harcoló nemesség irányából lehessen meghatározni. A tipológia jelentősége abban áll, hogy érvényesíthetjük a néptörténet dinamikus aspektusát.

A kötet az ünnepelt publikációinak jegyzékével zárul.

Solti István

Az ausztrál novella

Az ausztrálok jogosan mondják, hogy a novella irodalmuk „legnemzetibb" műfaja, mert művészi eszközökkel megrajzolt képeiben, a kontinens izgalmas életéből „kifaragott" tipikus figuráiban visszatükrözi országuk keletkezését, fejlődését, sokajkú népeinek egy nemzetbe való összekovácsolódását és felemelkedését.

Az olvasó és a metamegfigyelő (vagyis kritikus) gyakran kérdezi, mivel is magyarázható az a tény, hogy az elbeszélés az ausztrál irodalom legjellegzetesebb műfaja. És különféle válaszok születtek és születnek itt. Így már a XIX. század végén az ausztrál *The Bulletin* című folyóirat, amely maga köré tömörítette azokat a haladó írókat, akik elsőként az ősi kontinensen harcot hirdettek egy „saját", a realizmuson alapuló irodalomért, programszerűen kimondja: „Mi a novella mellett törünk lándzsát. A nehézkes angol regény nem felel meg országunk szellemének. Mi felfelé ívelő társadalom vagyunk. Gyorsabban kell fejlődnünk, és nem pazarolhatjuk az időt nagyobb műfajok megalkotására." (*Australian Short Stories,* Moszkva, 1975, 323. old.) Csak részben fogadhatjuk el ezt a magyarázatot. Hisz az elbeszélők nemcsak a realista ausztrál irodalom alapjait rakták le, hanem napjainkban is „első hegedűként" (main fiddle) lépnek fel. A különböző irodalmak tipológiai elemzése arról tanúskodik, hogy nem egyedi ausztrál jelenséggel van itt dolgunk. Az újind, kárpát-ukrán, osztják (hanti), vogul (many-

si), csukcs elbeszéléseknek az elemzése azt mutatja, hogy tipológiai univerzáleként kimondhatjuk: „A novellának mint dinamikus műfajnak vezető szerepe azokban az irodalmakban van, amelyek extrairodalmi okok miatt lemaradtak a világirodalom fő folyamatától és a folklór, naturalizmus és realizmus elemeinek »gyors« ötvözésével igyekeznek ezt a lemaradást behozni, korszerűvé válni".

Az ausztrál irodalomban is azért jutott vezető szerephez a novella, mert ez a dinamikus műfaj legjobban segíthetett és segíthet abban a törekvésében, hogy függetlenítse magát az angol és az amerikai irodalomtól, és a nemzeti talajból fakadó források szintéziséből hozza be lemaradását.

Így tehát az ausztrál novella a legjobb olvasmány mindazok számára, akik szeretnének mély bepillantást nyerni az ausztrál irodalomba és az ifjúkorát élő kontinensen gyorsan változó, kemény, de romantikus élet művészi visszatükrözésével megismerkedni. És még egy dolog. Az ausztrál elbeszélés azzal büszkélkedhet, hogy megteremtői között ott találjuk az ország legjobb íróit, az ilyen neveket mint Katharine Susannah Prichard, Edward Vance Palmer, Allan Marshall, Patrick Victor Martindale White, John Morrison, Hal Porter, Judah Leon Waten és másokat, akiket a világirodalom elsőrendű íróként tart számon. Mindez az ausztrál elbeszélésnek előkelő helyet biztosított a világirodalom novellái között. Így nem is csoda, hogy az ausztrál elbeszélők műveinek világszerte nagy olvasótábora van nemcsak az angol nyelv ausztrál és új-zélandi nemzeti variánsában, hanem francia, orosz, német, spanyol, olasz, lengyel, cseh, ukrán, dán, svéd, japán, finn stb. átültetésekben is.

Sajnos hazánkban, amely a világirodalom legjobb alkotásainak műfordításaiban élenjáró nagyhatalom (l. az UNESCO adatait), az ausztrál irodalom és különösképpen az ausztrál novella még majdnem „fehér folt". A lemaradás itt még a szomszédos szocialista országok viszonylatában is nagy. Magyarul mindeddig csak P. V. M. White, A. Marshall, E. Lambert, D. E. Cusack és mások egy-egy regényét jelentettük meg, továbbá a *Nagyvilág* szemelvényeket közölt más ausztrál szerzők írásaiból.

Az egy évszázadnál nagyobb múltra visszatekintő ausztrál novellák ugyanolyan változatosak, amilyen változatos Ausztrália élete. De ezekről a novellákról nem lehet úgy beszélni, hogy összefüggésbe ne hozzuk őket ezen érdekes kontinens világával, amelyet Magyarországon, akár másutt Európában, oly kevéssé ismernek. És noha a novellákban művészileg megteremtett ausztrál világ nem a „lineáris visszatükrözés" elvein alapszik, messzemenően hozzájárulhat e nehezen felfogható világrész lényegének a megismeréséhez. Mi több, a novellák olvasója és metamegfigyelője (vagyis kritikusa) lépten-nyomon arra a művészi meggyőződésre jut, hogy az emberi sors a külvilágtól függ, amely általános érvényű szociális és etikai problémákat vet fel. Látja és megérti a művészileg ábrázolt ausztrál élet megismételhetetlen hitelességét, azt, hogy Ausztrália a képtelenségek országa, s ezek együttesen alkotják sajátosságát.

Az ausztrál elbeszélők alkotásaival való ismerkedés, esztétikai értékeinek elemzése nagyon tanulságos. Így John Lang (1816—1864 — *A botanikus babérfa, avagy valódi történetek Ausztrália régi napjairól,* 1859, *Az ördögi Ridan és más elbeszélések,* 1899); Henry Archibald Lawson (1867—1922 — *Amíg a tábori csajka forr,* 1896, *Joe Wilson és barátai,* 1901); Steele Rudd (valódi nevén Arthur Hoey Davis, 1868—1935 — *Az első aratásunk,* 1899, *Apuskánk a politikában és más elbeszélések,* 1908); Price Warnung (valódi nevén William Astley, 1855—1911 — *Elbeszélések a régi uralkodó rendszerről,* 1897) és más ausztrál írók szép novelláiban kibontakozik előttünk e világrész nehéz múltja. Művészi benyomást kapunk azokról a zord időkről, amikor földrajzi felfedezése után e kontinenst angol fegyenctelepnek használták, amikor a kényszermunkások, börtönőrök és bevándorlók emberfölötti erőfeszítéseket tettek, hogy az országot birtokukba vegyék és világukat felépítsék, amikor az ausztrál őslakosok kegyetlen megsemmisítésének hadjáratai folytak, és a kipusztuló őslakók törhetetlen vágyukban, hogy megmentsék az európai hódítóktól belső világukat, dacoljanak a tűzzel-vassal rájuk kényszerített új életmód előírásaival, gyönyörű balladákat, meséket, legendákat, mítoszokat, szikla- és barlangrajzokat alkottak. Az ausztrál elbeszélők „papír-, tinta- és képzeletből" életre hívott antiarisztotelészi hősök küzdelmes életét ábrázoló novelláiból megtudjuk, milyen paradox módon, a múltat egyidejűleg „elfelejtve és megőrizve", jött létre az új nemzet, az új állam, szakítva az évszázados örökséggel, létfolytonosságának és szilárdságának tudatával, létrehozva valami újat, amely mindazonáltal úgy tűnt, elválaszthatatlan kapcsolatban áll, szilárdan összekovácsolódott a Nagy-Britanniából behozott régi hagyományokkal, törvényekkel és szokásokkal. Az ausztrál elbeszélők újabb és újabb nemzedékeinek novelláskötetei feltárják a kisemberek világát, nagy gondokat és kis örömöket hozó életét. Így Katharine Susannah Prichard (1883—1969 — *Csók az ajkakon,* 1932, *A boldog farmer,* 1934, *N'Goola,* 1959); John Morrison (szül. 1904-ben — *A matrózok hajói,* 1947, *A fekete szálltmány,* 1955, *A reggel dicső-*

sége, 1960); Vance Palmer (tkp. Edward Wance Palmer, 1885—1959 — *A tenger és a tüskés cápa,* 1934, *Hadd repüljenek a madarak,* 1955); Mary Gilmore (1865—1962 — *Flora,* 1935); William Hatfield (valódi nevén Ernest Chapman, 1892—1978 — *Ott lélegzik egy ember,* 1944); Don (Donald) Herbert Edwards (1905—1962 — *A magas halom éjfélkor,* 1944); Alfred Francis Xavier Herbert (szül. 1901-ben — *Tengerparttól tengerpartig: ausztrál elbeszélések,* 1944); Lyndall Hadow (szül. 1903-ban — *Vasárnap délután,* 1953); Margaret Trist (szül. 1914-ben — *A napon,* 1943, *Mi más van ott?,* 1946); Allan Marshal (szül. 1902-ben — *Mesélj nekünk a pulykáról, Jo!,* 1946, *Beleütközés a barátokba,* 1950, *Hogy van Andy?,* 1956); John Streeter Manifold (szül. 1915-ben — *Bougainville és Bunyip,* 1959); Peter Cowan (szül. 1914-ben — *A lányoknak nehezebb dolguk van és más elbeszélések,* 1942); Frank Dalby Davison (1893—1970 — *Az asszony a malomban,* 1940, *Az út a tegnapba,* 1964); Patrick Victor Martindale White (szül. 1912-ben — *Akiket megperzseltek,* 1964); Erik Otto Schlunke (1906—1960 — *Ember a gabonatárolóban,* 1955, *Hampden falu,* 1956); Roland Robinson (szül. 1913-ban — *A hazai medvék,* 1961); Bill (William) Sutton (szül. 1922-ben — *Ne bántsd a fejüket és más elbeszélések,* 1964); Judah Leon Waten (szül. 1911-ben — *Idegen fivér,* 1952); Dal (Dallas) George Stivens (szül. 1911-ben — *Henri nagybácsika udvarlása,* 1946, *A tudós egér és más elbeszélések,* 1957, *A hazárdjátékos kísértet és más elbeszélések,* 1953) és mások.

Ezeknek az elbeszéléseknek hősei szembeszállnak azzal a renddel, amely megteremtette a „Nagy Ausztráliai Ürességet", ahol „az ész az ember legelhanyagolhatóbb adottsága, ahol a gazdag ember a fontos ember, s az iskolaigazgatók és újságírók irányítják azt a kis meglévő szellemi életet, ahol gyönyörű fiúk és lányok értetlen kék szemmel bámulják az életet, ahol az izomerő dönt, s ahol az átlagidegek meg sem rezzennek a tárgyvilág rútsága láttán" (P. V. M. White), s ahol az igazi emberi értékeket, perspektívákat csak egy-egy ártatlan gyerek, tudatlan mosónő, prostituált vagy félig-meddig tébolyodott képviseli. A mai ausztrál novellák művészi eszközökkel mutatják be az ausztrál életvitel szembetűnően hagyományos jellegét, mely a szó szoros értelmében mindenben megmutatkozik: az építészetben, az iskolaformában, az egyetemi oktatók öltözködésében; a nemzeti büszkeséget, az ausztrálok őszinte szeretetét országuk iránt és a lélektanilag megmagyarázható kisebbségi érzésüket, szilárd meggyőződésüket Európához való tartozásukról és késői felismerésüket, hogy ők valójában délkeleti kontinens, őszinte lelkesedésüket a tudomány, művészet, irodalom terén elért eredményeik iránt, a szerény, türelmes várakozást arra, hogy nemcsak London és New York, de mások is elismerjék ezeket az eredményeket; az elkülönült „angol úriembereket" nevelő zárt magániskolák fullasztó levegőjét, a dolgos embereknek azt a törekvését, hogy gondosan megőrizzék mindazt, ami sajátos ausztráliai.

Az ausztrál elbeszéléseket az irodalmi stílusok, vonások, módszerek tendenciák összecsapása jellemzi (l. John Lang naturalista elemekkel terhes novelláit, Allan Marshal realista elbeszéléseit, a Nobeldíjas Patrick Victor Martindale White-nak a modern próza architektonikáján épülő novelláit, Dal [Dallas] George Stivens abszurd novelláit [tall-stories]).

Az ausztrál novella nagy sikerei ékesen bizonyítják, hogy milyen kiaknázatlan lehetőségek rejlenek még az elbeszélés kis műfajának nagy művészetében.

Rot Sándor

Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában

Budapest, 1978, Gondolat Könyvkiadó, 268 l.

A tanulságos és szép kötet megbeszélését legcélirányosabban a végén kezdhetjük: a gondosan szerkesztett irodalomjegyzékben (219—248) a szerző nevét mindössze két helyen (a „magyar Justus Lipsius"-kiadvánnyal és a RMKT unitárius énekgyűjteményével kapcsolatban) találtuk említve, mintha az egész mű nem elsősorban egyéni kutatásainak eredménye volna. A tartalmi gazdagságot az általános cím sem érzékelteti pontosan: az irodalmi fejlődést tárgyaló derekas rész (67—218) szervesen következik ugyan a bevezető („művelődéspolitikai", de legalább annyira gazdaságtörténeti) fejezetből és az „anyanyelvűségi programmal" csak hozzávetőleg jelölhető politikai-ideológiai fejtegetésekből, mégis nyilvánvaló, hogy irodalomtörténész szerző munkájával van dolgunk.

Megismételjük: a szó szoros értelmében *tanulságos* könyv, melynek tanulságát nem iskolás tartalmi ismertetéssel, hanem inkább az olvasása, majd elő-elővétele során előkívánkozó megjegyzésekkel és kérdésekkel méltathatjuk.

Itt van például mindjárt a nagy fejedelem könyvtára (23), amelynek megteremtésében Bethlen Gábor „az nagy *hirelnével* tündöklő Mátyás királynak dicsiretes példáját követte." Joggal szerepel kiemelt szedéssel: *„Jegyzékét nem ismerjük."* Tarnóc mindössze két művet említ (Vita Zsigmond érdemes összefoglalása nyomán) mint amely átvészelte a század megpróbáltatásait. E hiány pótlása ugyanúgy kötelességünk, mint a Corvina-kutatás. Ezért jelezzük itt mindenekelőtt Kaspar Dornaunak, a sziléziai rendek követének *Amphitheatrum sapientiae Socraticae* c. fóliánsát (Hanoviae, 1619), melyet a szerző a besztercebányai országgyűlésen nyújtott át a fejedelemnek, és amely — a középeurópai későhumanizmus megértésének egyik kulcsa — Hf 2[r] 14. jelzettel a budapesti Egyetemi Könyvtárban található; tüzetes feldolgozása folyamatban. Milotai Nyilas István *Agendá*jához fűzött megjegyzéseinkben (Könyv és Könyvtár, 11 [1977], 85 skk.) említettük M. de La Bigne monumentális patrisztikai sorozatát, amely az udvari prédikátor hagyatékából került „kegyelmes urának" könyvtárába. Talán a Rákóczi-féle öreg biblia (vö. Szilágyi István: *Az állítólagos Rákóczi-codex,* EPhK, 6 [1882] 289 skk.) is ide számítható. De ne feledkezzünk meg Bethlen Gábor olvasmányai közt Szamosközy István történeti művéről sem, amelynek kézirata a fejedelem saját kezű bejegyzéseit is őrzi. És ha Bethlen Gábor művelődéspolitikájáról van szó, tartsuk számon egyebek közt Szenczi Molnár Albert *Syllecta scholastica* c. pedagógiai gyűjteményét is (Heidelbergae, 1621), amelynek összeválogatása mind a szerkesztőnek, mind a „címzett" ifj. Bethlen Gábor fejedelmi nagybátyjának művelődéspolitikai szándékait tükrözi. (L. még Jakó Zsigmond *Írás, könyv, értelmiség* c. munkájának a Bethlen-könyvtár sorsáról írt részeit. Bukarest, 1976, 199 skk., 343. 36. j.)

Tarnóc is idézi (26) azt az Alvinczi Péterhez intézett levelet, amelyben a „kis grófnak" nem a „magyar scholákban való hitván szokás szerént, hanem *more jesuitarum*" kívánatos retorikai képzéséről olvashatunk. Ezzel összefügg az, amit a deákból való fordítás kérdésével (Kászoni János és Pázmány idevágó szavainak egyezésével: 50) kapcsolatban is megállapíthatunk. Egy legalább ennyire érdekes tény azonban elkerülte Tarnóc figyelmét: a 109. lapon Alvinczinek egy-két formahű fordításáról és esetleg az ifj. Pareusnak köszönhető „verselési hajlandóságáról" van szó. Erre vallana Molnár Gergely számtalanszor kiadott latin nyelvtanának versbe szedése is. Mint a magyarországi Melanchthon-recepció kutatói előtt ismeretes, Alvinczi a *more jesuitarum* folyó latinnyelv-oktatás kézikönyvének (Alvares: *De institutione grammaticae,* 1572) emlékeztető verseit vette át a protestáns iskolák gyakorlatába, hogy így ott is szajkózzák a *"Quae maribus . . ."*-t és társait még Jókai korában is. (ItK, 69 [1965], 443 sk.)

Tarnóc Márton könyvének erényei közé tartozik egyebek között az antikvitás XVI—XVII. századi tovább*élés*ének következetes számontartása, akár a retorikaoktatásban, akár a műfajelmélet kérdéseiben, akár a gyakori klasszikus idézetek funkciójának felderítésében. Rendkívül tanulságos például a sivárnak elkönyvelt Geleji Katona István hivatkozásainak értő interpretálása, Jeremiás siralmainak és Ovidius „keserveinek" egybevetése, a *Metamorphoses* keresztyén szempontból való megítélése stb. (68: Debora énekének versei — Bírák, 5 — „mesterségesben foglaltattanak öszve Virgilius Aeneisénél, szépben folynak rythmusai a Horatius strophájánál", vö. a 74. lapon olvasható Horatius-idézetek magyarázatával vagy a 94. lapon az Ars poetica módszeres felhasználására valló utalásokkal.) Geleji könyvei közt természetesen ott díszelegnek Bellarmin és Pázmány művei is. Azok a nem éppen finom szójátékok, amelyeket Tarnóc a 80. lapon idéz (vicarius — sicarius, pius — impius, Innocentius — nocentissimus, catholicus — kakolykos), persze nem Geleji Katona találmányai: már a XVI. században (pl. Beregszászi Péternél) vaskosabbak is akadnak. Végeredményben a „négy birodalom" elméletével (vö. a Kecskeméti Alexis János *Prédikációs könyvé*nek kiadása [Bp., 1974] elé írott tanulmányunk *Világ- és történelemszemlélet* c. részével, 27 skk., továbbá: *A „négy birodalom" elméletének utókorához.* Könyv és Könyvtár, 10 [1975], 67 skk.) függ össze az, hogy Geleji prédikációiban oly gyakran találkozunk „Cyrus" nevével (86, vö. 136), mert a perzsa királyt a Messiás „typusának és ábrázolójának" tisztelték; legfeljebb az indokolás nem eléggé szakszerű: „hiszen mindkettejük születését próféciák előzték meg, és szüleik is különböző rendűek voltak."

Tarnóc, mint Szalárdi János történelemszemléletének szakértője, joggal mutat rá a *Siralmas krónika* tacitusi rokonságára (mindkét írót „korának fájdalma" ihlette), de egy érdekes párhuzamot megjegyzés nélkül idéz (207): Szalárdi egyebek között azzal a szándékkal írta meg művét, hogy „ebben

sem egynek, sem másnak tekintetire, személyére nem nézvén, csak az egy igazságos valóságnak . . . lineája szerint igazgattatnék . . . pennánk". Ez a történetírói igénybejelentés nem egyéb, mint a tacitusi *sine ira et studio* XVII. századi magyar megfogalmazása, olyanféleképpen, mint ahogy már Tinódi sem írt hamisat „sem adományért, sem barátságért, sem félelemért" (a *Cronica* bevezetésében); amint Szamosközy sem akarta a valóságot „gyűlölettel vagy pártos részrehajlással eltorzítani" (a magyar fordítás 2. kiadásának 300. lapján); Bocatius is *„sine dolo"* szerkesztette *Historia parasceuéj*ét (Kassa, 1621) és hangoztatta, hogy semmit sem fog kegyért írni vagy félelemből elhallgatni; de majd Bessenyei is a *sine ira* . . . mintájára formálja jelmondatát: „Hízelkedésből vagy gyűlölségből egyhez, sem máshoz nem hajlok."

Medgyesi Pálnak a XVII. századi értelmiség történelemszemléletének kialakulásában játszott szerepével és az egyházi tematikának időszerű (nemzeti) felfrissítésével kapcsolatban (103), de egyebütt is szívesen olvastunk volna nemcsak a Zrínyi, sőt a kuruckori publicisztika felé mutató szálakról, hanem Alvinczivel e téren érezhető rokonságáról és a XVI. századi előzményekről (közelebbről: Bornemisza Péterről) is.

A *Romulidae Cannas* . . . Alvinczi-féle magyarításának a vége (108: „Izgága ha Pápa | Hazánk nem lesz vala, | Bírnánk most is békével") még akkor is zavaros marad, ha a kérdéses helyet Bán Imre útmutatása nyomán próbáljuk értelmezni. (Acta Litteraria, 14 [1972], 328, 49. j.: „Turbulent si pape n'avait été, nôtre patrie serait nôtre encore en paix.") Talán a központozás segít: „Izgága ha pápa — hazánk! — nem lesz vala . . .". Itt említjük azokat az elavult kifejezéseket (pl. 80: nem bírók, hanem *perdók* és hóhérok; ugyanitt alul: trágárságok, *farlafaj* beszédek . . . ; 119: Bethlen Gábor odavetett latin idézetének fordításában a *stimulus* szó „ösztön" értelmezése „ösztöke" helyett stb.), amelyeket nem ártott volna magyarázni (vö. 183: „Mert neked adgyák az brachium *regat.*"). A több ízben (128; 143 sk.; 168) olvasható „jóságos" erkölcs *(virtus)* bizonytalanságban hagyott bennünket; alkalmasint a régi magyar nyelv „jószágos" cselekedeteiről stb. lehet szó. (Vö. *Magyar Nyelvtörténeti Szótár,* 2. köt. Bp., 1891, 50. és 52. has.) Ugyanígy nem pontos a lipsiusi *virtus* összetevői közt (144) „szelídség"-nek fordított *modestia* ('mértéktartás') és a *maiestas* mint „felség" ('méltóság' helyett).

A szerző átírási gyakorlatával nem tudunk egyetérteni. (Vö. 219: „az eredeti helyesírást alkalmaztuk, kivéve . . . amikor az idézett szövegeknek modern kiadásaihoz hozzáférhettünk.") Bethlen Gábor fejedelem könyvtárának megteremtésével kapcsolatban fentebb már idézett (23) mondatán („az nagy *hirelnével* tündöklő Mátyás királynak dicsiretes példáját követte") a nem nyelvtörténész olvasó törheti a fejét, míg rájön, hogy — mint Balassinál — *„hírrel-névvel"* értendő. Mivel kívánatos, hogy a könyvet minél többen és minél nagyobb „hatásfokkal" olvassák, igenis megkönnyítettük volna a nagyközönség dolgát a régi magyar szövegrészek viszonylag modern átírásával. Így viszont a XVII. századi „helyesírás" következtetlenségeinek még csak nem is következetes lecsapódása az eredmény. Példaképpen a *a'* és az *'s* átírási problémáját említjük. Tanulságszerzés helyett csak értetlenkedik a mai olvasó, ha *a'* helyett *á*-kat, *abban* helyett *ában*-t (47), *amaz* vagy *ama'* helyett (137) *amá*-t stb. talál; l. pl. a 102. lap alján: *s' a' igazság* ('*s* — vagy egyszerűen: *s* — *az igazság* helyett).

Szenczi Molnár-kutatói minőségünkben legyen szabad megkockáztatnunk azt a bizonyításra váró sejtésünket, hogy az Alvinczi éppen csak említett (109) *Machiavellizatió*jában (Kassa, 1620) rejtélyes módon felbukkanó testimonium Giordano Bruno mártírhaláláról — Szenczi Molnár Albert közvetítésével — az átálló Scioppiusszal sokáig levelező K. Rittershausentől került el Felső-Magyarországra. Ha Tarnócnak a Querela Hungariae „emocionális erővel párosult okfejtéséről" (110) elejtett megjegyzéseit olvassuk, Szenczi Molnár *Lusus poeticij*ának válogatási és elrendezési szempontjait is jobban értjük: mindkét szerzőt a bécsi béke pontjainak felrúgása és a bécsi udvar protestánsellenes intézkedései bántották. Felderítendőnek érezzük Medgyesi Pál „fatalis periodusaival" kapcsolatban a görlitzi Gregorius Richternek, az *Axiomata politica* szerzőjének Balthasar Exnerrel (Szenczi Molnárral? K. Dornauval?) fennálló ismeretségét és egyáltalán az ez idő tájt virágzó sziléziai humanista kapcsolatok egész szövevényét.

Tarnóc Márton, mint a magyar Justus Lipsius kiadója és szakértője, a téma bonyolultságának megfelelő körültekintéssel írta meg a kor államelméletét, valamint a politikai elvek magyarázatának és megvalósításának folyton változó lehetőségeit (126 skk.), de másutt (147 sk.), Laskai János fordítói teljesítményének méltatása során mintha nem választotta volna eléggé külön Lipsius tacitizmusát (és egyáltalán a tacitizmus jelenségét) a tacitusi (nem tacitista!) stíluseszménytől, ill. gyakorlattól. Itt

alkalmasint nem tehetünk egyebet, mint hogy a Reneszánsz-kutatócsoport visegrádi konferenciáján (1978 májusában) elhangzott idevágó fejtegetésekre hivatkozunk.

A többször (pl. 30; 58) kiemelt európai művelődési központok nyomdáinak magyarországi — és általában közép-kelet-európai — kapcsolatait újszerű módon világította meg legutóbb az oxfordi R. Evans (*The Wechel Presses: Humanism and Calvinism in Central Europe [1572—1627]*. Oxford, 1975, 30.); végül a Kátai Mihály kancellár személyére nehezedő évszázados gyanú modern eloszlatási kísérlete (vö. Nagy László: *Káthay Mihály a magyar históriában.* Valóság, 1976/9. szám) is említést és megfontolást érdemel.

Megjegyzéseink Tarnóc Márton könyvének eligazító jellegű eredményeit és gondolatébresztő hatását volnának hivatva tükrözni. Hasznosságát nemcsak a kor minden kutatója tanúsíthatja, hanem a „szakmától" távolabb álló érdeklődők is. Sikerült példa arra, hogy lehet egyéni kutatásokkal előbbre vinni egy kor megértését, és a szakkutatást érdekfeszítő előadásban ismeretek terjesztésére is alkalmassá tenni.

G. Lábos Olga

П. Р. Заборов: Русская литература и Вольтер

XVIII — первая треть XIX века
Ленинград, 1978, Наука, 246 стр.

Engels száz év, mi viszont már kétszáz esztendő távlatából is azok között a „nagy férfiak" között tartjuk számon Voltaire-t, akik „Franciaországban az elméket az eljövendő forradalom számára megvilágosították s maguk is felette forradalmian léptek fel". Oeuvre-je sok szállal kötődött Oroszországhoz. Az orosz akadémia már életében tiszteleti tagjai közé emelte. Csaknem hétezer kötetes könyvtára a pétervári „Publicska" szerves része lett. Életműve a kezdetektől fogva élénken foglalkoztatta az orosz kultúra legjelentősebb művelőit.

Zaborov könyve az „orosz Voltaire" történetének első és legfontosabb századáról szól. A szépíró érdekli elsősorban, bár a történész, a publicista és a gondolkodó sem esik látókörén kívül.

A monográfia korszerű színvonalon összegzi több mint száz év kutatási eredményeit. Jeles elődei sorában a szerző nem kisebb neveket tudhat mint Sz. Poltorackij és D. Jazikov, M. Nyecskina és Sz. Artamonov, P. Berkov és M. P. Alekszejev.

Fő feladatául azt tűzi ki, hogy „a feltárt tényeket az orosz társadalom és irodalom fejlődésével szoros összefüggésben értelmezze, kijelölje Voltaire recepciójának korszakait, kimutassa szerepét az egyes korszakok társadalmi-irodalmi mozgalmaiban, megmagyarázza: miért harmonizált vele az orosz irodalom fejlődésének különböző időszakaiban, fölvázolja a róla alkotott kép fokozatosan bekövetkező változásait" (5—6).

Mindezt rendkívül gazdag és sokrétű anyagon végzi el. Igaz, még nagyobb anyagot kénytelen — tudatosan — a könyv határain kívül hagyni. Így, mint már az előszóból megtudjuk, nem foglalkozik a nagyszámú Voltaire-utánzással, a tágabb értelemben vett orosz voltaireiánizmussal, mint ahogy éppen csak érinti az oroszok már korábban részletesen feltárt személyes és episztoláris kapcsolatait az íróval.

Az I. fejezet *(A Felvilágosodás kora)* a XVIII. sz. 30-as éveitől egy félszázadon át kíséri végig a témát. Írónk útja az orosz kultúrában egy 1735-ös Tregyiakovszkij-említéssel kezdődik, s az elkövetkező két évtizedben művei a kor legjelentősebb íróinak tolmácsolásában szólalnak meg. D. Kantyemir az egyik, aki tisztelettudó, ám nem mindig barátságos hangnemben levelezik is vele. A másik Lomonoszov, aki gyanakvó, sőt néha egyenesen ingerült figyelemmel követi a voltaire-i oeuvre-t. Ezek azonban még csupán kéziratos fordítások. A szélesebb nyilvánosság csak az 50-es évek végén ismerkedik meg a szerzővel a *Memnon,* a *Zadigue* és a *Micromégace* alapján. Az ez utóbbit a saját fordításában is újraközlő Szumarokov az első rendszeres orosz Voltaire-fordító és interpretátor. Az íróhoz intézett 1769-es levelét csak a válasz alapján ismerjük, abban nem csupán a ferney-i pátriárka iránti rajongása tükröződik, hanem az orosz színház fejlődéséről való gondoskodása is. Egy emberöltőn át hű marad nagy bálványához, és jelentősen hozzájárul a hazai közönség Voltaire iránti érdeklődésének felkeltéséhez.

A „voltaireizmus", ahogyan akkor szokás volt nevezni, az orosz XVIII. század egyik legjellemzőbb vonása. A felvilágosodás mozgalmának erősödése egyszersmind Voltaire tekintélyének gyarapo-

dását is jelenti. II. Katalin idején szinte divat is lesz. Ekkor fordítják oroszra alapműveit, melyek nyomán bizonyos műfajok orosz talajon is gyökeret vernek. A válogatást mindig a konkrét nemzeti szükségletek határozzák meg. A *L'indiscret,* a *L'Écossaise* vagy a *Nanine* a középműfajú komédia lehetőségét sugallja a hazai íróknak — éppen az orosz nemzeti színjátszás első lépései idején. A tragédiákra (a 17 éves moszkvai diák Fonvizin tolmácsolta *Alzire*-től a P. Potyomkin fordította *Mahomet*-ig) hosszú évek sikersorozata vár. Irántuk maga N. Novikov is érdeklődést tanúsít.

A költőt itt eleinte még csak az *Henriade* jelenti: Szumarokov és Tregyiakovszkij ír róla, Knyazsnyin le is fordítja, igaz, a rímes alexandrinust hatütemű rímtelen jambusos sorokkal cseréli föl. A nevezetes *Rosszijadát* szerzője Voltaire érezhető hatása alatt írja, de Heraszkov fordítja is a francia írót: *A Prédikátor könyvé*nek részletei az ő túlzásában érzékeny, elégikus vonásokat nyernek, s ez, különösen szabadkőműves körökben, hosszú életet biztosít a fordításának.

Bölcseleti-didaktikus poémáit is sokszor fordítják. Sajátosan orosz epizódról ad hírt ennek kapcsán Zaborov. Egy szabadgondolkodó jaroszlavi nemes, Ivan Opocsinyin a fennálló rend elleni tiltakozása jeléül önkezével vet véget életének, és szellemi végrendeleteként a *Poème sur la loi naturelle* egyik legkifejezőbb részletét, az Imát fordítja le. E részletet egyébként Gyerzsavin és Ragyiscsev is átülteti. Az utóbbi életművében a szovjet szerző a voltaire-i motívumoknak számos sajátos felhasználását mutatja ki.

A *La Pucelle* iránti érdeklődés ebben a korszakban még nem képes áttörni a cenzúra korlátait, a töredékfordítások csupán kéziratban terjednek.

Lényegében az egész voltaire-i próza megszólal e korszakban oroszul. Zaborov ide vonatkozó fordítástörténeti megfigyelései elméleti szempontból is érdekesek.

A korszak összegzéseként elmondható, hogy ilyen rövid idő alatt Oroszországban még egyetlen külföldi író sem tett szert korábban hasonló ismertségre. A szerző részletesen végigköveti I. Rahmanyinov tambovi nyomdász azon kísérletének történetét, mellyel az első orosz Voltaire-összest ki akarja adni. Tíz év alatt sikerül is többet kiadnia, mint elődeinek három évtized során. Nyomdája azonban Novikov és Ragyiscsev ismert sorsára jut.

A második fejezet *(A klasszicizmustól a romanticizmusig)* a nagy francia forradalomtól a napóleoni háborúk befejezéséig húzódó időszakot tekinti át. A század utolsó évtizedét a felvilágosodás-ellenes tendenciák fölerősödése jellemzi, ez talán a legsötétebb periódus a téma történetében. A forradalmi események sűrűsödésével az orosz társadalom különböző rétegei egyre inkább felismerik előfutár szerepét, s ezzel függ össze a hivatalos körök Voltaire-ellenes hadjárata, melyből „államilag fontos feladat" lesz, mégpedig nem kevésbé hangsúlyos, mint a Pugacsov-felkelés leverése. Különösen I. Pál éveiben élesedik ki ez a harc, a cár számos törvénye közvetlenül vagy közvetve a forradalmi francia irodalom (így Voltaire) behatolását is hivatott gátolni.

Karamzin Shakespeare-fordításának *(Julius Caesar)* előszavában említi először Voltaire-t. Az orosz preromantika e korai manifesztumában még polemizál Shakespeare védelmében, *Az orosz utazó leveleiben* azonban már megkísérli eldönteni a preromantikus fuvallatok erősödésével egyre időszerűbbé váló „Shakespeare vagy Voltaire" dilemmát. A szembeállítás általánosabb kérdésfelvetése az európai művészet és mindenekelőtt a színház megújhodására vezethető vissza. Karamzin e megújhodás híveként Voltaire oldalán van (benne látja a „természet genie-jét"), jóllehet elismeri, hogy a kortársakra gyakorolt hatás tekintetében a XVIII. századi szerzők közül Voltaire-t senki sem előzi meg. 1796-ban, akkori hangulatának megfelelően, ő is lefordítja a *Prédikátort*, és fordításában a klasszikus mű az orosz preromantika nyelvén szólal meg. Számára Voltaire túlságosan racionálisnak, hűvösnek tűnik, ezért a műbe több érzést ültet, s az eredetit a kor orosz műveire jellemző költői képekkel és formákban adja vissza.

I. Sándor kezdeti évei szivárványszínű reményeket ébresztenek a régvárt reformok híveiben. Ez elősegíti a korábban meg nem jelentethető Voltaire-művek közlését is (pl. a II. Katalinnal folytatott levelezése, *L'Histoire de la Russie sous le Pierre le Grand* stb.). A hivatalos körök azonban nem adják fel a „leleplezésére" indított törekvéseiket, s a Guyon- és Barruel-típusú, rég elfeledett írásművek kiadása mellett mozgósítják a „kincstári patriotizmus" Szergej Glinka-kaliberű honi képviselőit is. Mint a 136—137. lapon olvashatjuk: „Az. író föltétlen védelmezésére ekkortájt senki se gondol. A legtöbb, amire ez idő tájt orosz hívei vállalkoztak, az örökségének »hasznosra«, »jóra« és »rosszra« való kompromisszumos felosztása volt. . . . Az erre vonatkozó vélemények gyakorta megoszlottak, a legjellemzőbb mégis az volt, hogy elutasították a »filozófust« és együttéreztek a »költővel«.

Az orosz szentimentalizmus születésének éveiben — polemikus levelezésük kiadása kapcsán — természetes módon kerül előtérbe Voltaire és Rousseau szembeállítása. Igaz, a pálmát gyakran mégis Voltaire-nek adják, mert a plebejus Rousseau-val szemben kevésbé érzik veszélyesnek.

A harmadik fejezet *(A romantikus mozgalom)* a XIX. század harmadik és negyedik évtizedével foglalkozik. Ekkor Voltaire az orosz kulturális életnek már csupán a másodsíkján helyezkedik el. Igaz, a dekabrista költők legradikálisabbjai még szellemi atyjaik sorában nevezik meg a vérbírósági vizsgálat során is.

A fejezet magját Puskin Voltaire-képének árnyalt elemzése alkotja. Nem csupán a fordítások, a versek reminiszcenciái vagy a kéziratok utalásai érdeklik Zaborovot: részletesen vizsgálja a két író történeti szemléletének viszonyát is. Figyelemre méltó a fejezetrész következő, némiképp rövidített konklúziója: „Voltaire képe állandóan változott az orosz költő tudatában, különböző körülmények közepette és más-más korszakokban különböző vonásai vonzották. Formálódása idején főként a költő lelkesítette, ezt némi elhidegülés váltotta fel, amely később feloldódott, ha nem is teljesen. A prózaíró iránti érdeklődése akkor erősödik meg, amikor ő maga is kezd vonzódni a műfajhoz. A drámaíró, akit ifjú korában különösen tisztelt, a húszas évek közepére elveszti számára a vonzerejét: a *Borisz Godunov* szerzője a voltaire-i színházat már teljesen elfogadhatatlannak érzi. Ugyanakkor a történész Voltaire, akit ifjú éveiben alig vett észre, egyre inkább közel kerül hozzá, olyan mértékben, amint maga is kezd foglalkozni a történelemmel . . . Változatlan marad viszont általában a »nagy író« iránti érdeklődése, mely gyermekkorában keletkezett, és nem hagyja el érett korszakában, sőt még utolsó napjaiban sem" (189).

Érdekesek Zaborov megállapításai Vjazemszkij Voltaire-verseiről és levelezésének ide vonatkozó passzusairól is. Gazdag tényanyag alapján elemzi a Voltaire-ről szóló első jelentős orosz szépirodalmi mű, Sahovszkoj *Te és ti* c. „anekdotikus komédiája" (1824) fogadtatását.

E korszak és Voltaire viszonyára már főként az a jellemző, amit a monográfia szerzője Besztuzsev-Marlinszkij véleményét idézve mutat ki: a fokozatos elhatárolódás művészeti elveitől és gyakorlatától, főként a Rousseau-hoz való közeledés jegyében. Az orosz romantika egyes képviselői számára Voltaire művészete „reménytelenül elavultnak és haszontalannak, ő maga pedig szívtelen és tehetségtelen embernek" tűnt. Ez azonban végletes és viszonylag ritka álláspont volt. „A legtipikusabb Voltaire (és általában a francia felvilágosodás) ambivalens, bonyolult értékelése volt, az, hogy egyidejűleg elismerték és elítélték, az a kísérlet, hogy az elmúlt század tapasztalatát összegeztessék az új évek művészi fölfedezéseivel (227)."

A rövid befejező részben a szerző a XIX. sz. orosz Voltaire-képét vázolja föl.

Könyve nem egyszerűen „évfordulós" könyv, hanem a szovjet komparatisztika jelentős hozzájárulása a két legbefolyásosabb európai irodalom kapcsolatainak érdemi vizsgálatához.

Fenyvesi István

Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa

Budapest, 1978 [1979], Európa Könyvkiadó, 344 l.
(Írók világa)

Az életrajzi monográfiák változó szerencsével mozognak az irodalomtörténetírás szküllái és kharübdiszei között: néha elsüllyednek a művészi magánélet pletykás ingoványaiban, néha fennakadnak az életművet az írói életúttól hermetikusan elkülönítő nézetek zátonyain. Zöldhelyi Zsuzsa monográfiájának címe is arra utal, hogy a könyv egységbe fűzi az életutat, az életművet és a világlátást: *Turgenyev világa* egyszerre jelenti azt a világot, amelyben az író élt, s azt, amelyben hősei éltek. A könyv ismeretterjesztő szándékból fakadt, ismeretterjesztő a szó jó értelmében: olvasmányos, szellemes, kiváló idézetekben és illusztrációkban gazdag, bibliográfiája gondos és áttekinthető. Abban is felébreszti az olvasó kedvet, aki Turgenyev műveit nem vagy alig ismeri, s élményt nyújt az ínyencnek is, aki a maga ízlését, turgenyevi emlékeit akarja a szerző véleményével összemérni. Az elemzések súlypontját a jellemek és jellemrajzok képezik. Nemcsak Turgenyevet érti Zöldhelyi Zsuzsa, hanem kortársait is, akik könnyed vagy szorosabb kapcsolatba kerültek vele, akkor is, ha nem mindig könnyítették a „kékszemű óriás"

pályáját. Turgenyev édesanyjának tehetséges, de torz és torzultságában jellegzetes alakja, az ellentmondásos szenvedély, amely az írót Viardot asszonyhoz fűzte, ebben a turgenyevi világban értelmezhető. Turgenyev társadalmi helyzetének és korrekt liberalizmusának kettősségére vet fényt az író és törvénytelen leányának kapcsolata, a köztük fennállt bujkáló feszültség. „A kis világnak" és „a nagy világnak" összefonódottsága mutatkozik a monográfia egész felépítésében, melyben az *Egy vadász feljegyzései*, az *Apák és fiúk*, a *Költemények prózában* szinte életrajzi eseményként jelennek meg. A szerző fölényes tárgyismerete teszi lehetővé, hogy relatív teljességre törekedjék Turgenyev műveinek és személyes-társadalmi „vonzásainak és választásainak" elemzésében, a Szovremennyikhez, a Kolokol köreihez, a cárizmus hivatalos közegeihez fűződő szálak nyomozásában, hogy széles tablót fessen, mely felöleli Turgenyev irodalmi rokon- és ellenszenvein túl festészeti, zenei ízlését s az utóbbi helyét a század második felének fejlődésében.

Az ismeretterjesztés műfaji szükségletei természetesen megkívánják, hogy a szerző olyan eseményeket, cselekményeket is részletesen analizáljon, amelyeket e korszak kutatói olykor — bár távolról sem mindig — már ismernek. A műfaji jellegen túl azonban alighanem a szerző szerénysége, könyvének visszafogott hangneme is részes abban, hogy az első pillantásra nem mindig szembeötlő, mennyi önálló forrásfeltáró kutatás eredményét, önálló elemzést s egy teljes Turgenyev-koncepció leszűrt következtetéseit tartalmazza a monográfia. Turgenyevnek a magyar irodalomban hagyománya van (amelyet aligha ismer valaki Zöldhelyi Zsuzsánál jobban); ez a hagyomány tehet jót is Turgenyev magyar felfogásának, de rosszat is. Művészete lehet híd az olvasó számára az orosz realizmus szigorúsága felé, de fel is olvadhat — a fordítástörténet tanúsága szerint majdnem észrevétlenül olvadhat fel — szentimentális konvenciók engedékenységében: nem véletlen, hogy a *Nemesi fészek* volt az első magyarul megjelent Turgenyev-regény. Zöldhelyi érdeme nem csupán abban rejlik, hogy a recepció útját a „szigorúbb" irányba egyengeti. Óvatosan deríti fel Turgenyev nálunk kevéssé ismert késői munkásságát is, amely keskeny, inkább érzékelt, mint tudatosított ösvényeken impresszionisztikus tájakra is vezethetett. Árnyalt gazdagsággal ábrázolja Turgenyev liberalizmusát, amely már nem azonos a XIX. század első felének oroszországi liberális törekvéseivel, de korának hervadóban lévő nyugat-európai liberális tendenciáival sem, s amelynek oly sok köze van Turgenyev jellemlátásához (még mellékszereplőinek is, nem csupán Bazarov kulcsfigurájának). A szerzői koncepció eredetisége leginkább *az* orosz és *a* nyugat-európai Turgenyev elemzésében érvényesül; „Oroszország és Nyugat-Európa" eléggé elterjedt, de kevéssé szerencsésen sommázó képletét társadalmi-művészi összetevőire bontja, különösen az „ötök" francia írótársaságának jól sikerült analízisében, de általában a nyugat-európai társadalmi mozgás és az orosz fejlődéshez fűződő, gyakran a kortársak számára is meglepően szoros kötelékeit s az író művészetének egykorú visszhangját elemezve.

Előfordulhat, hogy a szerző megértő törekvései egy-két mozzanatban ellentétbe kerülnek az objektivitás mércéivel. Turgenyev és Csernisevszkij nézeteltéréseiben — minden résztévedés mellett is — végső soron mindenképpen Csernisevszkijnek volt igaza az 1861 utáni orosz liberalizmus távlati lehetőségeinek reális ítéletében. A monográfia egészének mérlegén a súlyok mégis arányosan oszlanak meg. Jelentős Turgenyev-szakértő műve ez, eredményei szét is feszítik az adott műfaji kereteket, s egy másik, a turgenyevi életmű kevéssé feltárt vonatkozásaira koncentráló művet sejtetnek és sürgetnek is.

H. Lukács Borbála

Az ezredév

A szemelvényeket és a képanyagot válogatta,
az összekötő szöveget írta és a jegyzeteket készítette Tarr László.
Budapest, 1979, Magvető Könyvkiadó, 468 l. 8 t.
(Magyar tallózó)

Publicisztikánk immár közhellyé vált „felfedezése", hogy a nosztalgia közgondolkodásunk, sőt közérzetünk szerves része. A legtermészetesebb dolog, hogy valaki ifjúsága, élete tág lehetőségekkel kecsegtető dinamikus szakasza iránt megszépítő vágyakozást érez. A napi lét, a hétköznapok sokszor szürke valósága csak fokozza az egyénnek saját múltjába forduló, romantikus ízekkel dúsított utánér-

zését. S a mai idősebb generáció fiatalsága egy történelemmé merevedett korszakot is jelöl: a Horthy-érát. Nem véletlen tehát, hogy nagy tömegsikerre számítanak azok a filmek, zenék, amelyek hangulatokat idéznek vissza. A generációk váltásával lassan-lassan az ötvenes évek is valamiféle hasonló szerepkörbe kerülnek; legalábbis számítani lehet erre, s elképzelhető, hogy tíz év múlva egy „találékony" hivatalnok csasztuskákat tartalmazó nagylemez kiadásával éri el a vállalata számára szükséges bevétel jelentős hányadát.

Függetlenül attól, hogy a történetírás hogyan értékeli akár a Horthy-korszakot, akár az ötvenes éveket az együttélő nemzedékek egymásrahatásában, pszichikailag érthető a társadalmi jelenséggé váló nosztalgia a mégoly kegyetlen, de az egyén számára fiatalságot is jelentő időszakok iránt.

Sokkal nehezebb helyzetben vagyunk, ha egy olyan korszak iránti nosztalgiát tapasztalunk, amely képviselőinek társadalmi jelenlétével már nemigen magyarázható. Ha szemügyre vesszük a magyar társadalom korfáját, egyértelművé válik, hogy a századvég, a századforduló „személyi képviselete" inkább kuriozitás, mintsem tényleges jelenlét. Mégis, a „boldog békeidőket" sugalló, sorra-rendre megjelenő hangulatidéző művek biztos hiánycikket jelentenek a könyvpiacon; kelendőségük jóval nagyobb, mint az adott korszakot akár népszerű formában is feldolgozó történeti műveké.

A századforduló iránti érdeklődés persze többsíkú. Fellelhető benne a monarchikus lét békeideje iránti nosztalgia éppen úgy, mint a mai kor kritikus ábrázolásának időben áthelyezett megfogalmazása s a századfordulót követő művészeti, eszmei s majdan politikai forradalom nagyot produkáló vonulatának megértése iránti törekvés.

Azt hiszem, hogy a nosztalgia magyarázata ebben az esetben lényegesen különbözik a személyes átéléssel színezett időszakok feleleveníitésétől. Valószínű, hogy meghatározott értékek valaha valósnak vélt megtestesülését látja bele az utókor történelmünk egyes korszakaiba; az elveszett (vagy elvesztett) világ ma már csak esetleg ködösen gomolygó értékeit „tiszta" formájú megvalósulásának bemutatásától várja önnön visszaigazolását s egyben a homályos érzelmek érvekkel is alátámasztható értékrenddé alakulását. A nosztalgiának eme más típusát értékcentrikusnak is nevezhetnénk. Ez persze fellelhető a mát kritikailag a múltban értelmező megközelítésnél és a kor tényleges tendenciáit vizsgáló magatartásnál is. Lényeges különbség azonban, hogy — szemben a nosztalgikus értékcentrikusággal — ez utóbbiak historizálva vagy éppen korhűségre törekedve mindenképpen kritikai pozíciót jelentenek, hiszen múltbafordulásuknak ez sok esetben forrása is. A művészeti, eszmei és politikai forradalom megértése pedig — amely, mint minden forradalom, önmagában is kritikai volt — eleve magában hordozza a tagadás számbavételét, éppen annak megértését, hogy mi ellen, mit képviselt az adott folyamat.

A nosztalgia tehát természetéből következően kritikamentes. Az értéknosztalgia esetében ennek nem kis veszélyei vannak. Nehéz helyzetben van az, aki arra vállalkozik, hogy korhű panorámát fessen, s egyben a források bemutatásával értelmezze is vizsgált időszakát. Könnyen kerülhet abba a helyzetbe, hogy a „boldog békeidők" snájdig és patinás világának bűvkörébe kerül; nosztalgiagyártó lesz. Ellenkező végletként pedig, ha a kritikus alapállást választja, nehézzé teheti önmaga számára a kor hangulati felidézését, a hétköznapok bemutatását.

Tarr László a Magvető Könyvkiadó Magyar tallózó sorozatában összeállított kötete *Az ezredév* címet viseli. A Millenniumot s a millenniumi kor világát kívánja feleleveníteni a korabeli források — vagy általa annak tekintett dokumentumok — szemelvényeinek bemutatásával, rövid összekötőszövegek közbeiktatásával. Nem egyszerű a vállalkozás, hiszen a Millennium nemcsak a honfoglalás hipotetikus időpontjának ezeréves évfordulója, hanem az akkori magyar állam önmagának emelt emlékműve is volt; a királyhű és monarchikus magyar nacionalizmus önreprezentációja. Három lényeges vonatkozásban is a hivatalos értékrend bemutatására volt hivatott: a Monarchián belüli Magyarország lojalitástól áthatott nacionalizmusát; Magyarországon belül a magyar elem politikai és kulturális felsőbbrendűségének érzetét és valóságát; a magyarságon belül úrnak és polgárnak a feudális, díszmagyaros arisztokrata hegemóniáját tükröző szövetséget reprezentálta. A hármas érték „varázsa" éppen abban rejlett, hogy mindenki — ha nem is egyenlően — valamelyest részesült glóriájának fényéből: a nemzetiségek (noha ők legkevésbé) részt kaptak a történelmi Magyarország diktálta sorsközösségből; a magyarság, amely egészében a paraszttól az úrig a nemzetiségekkel szemben a felsőbbrendűség megszolgált kiváltságnak tekintett öntudatát kapta; az úr és a polgár társadalmon belüli vezető szerepét kiemelten aláhúzták a külsőségekkel nem fukarkodó ünnepségek. A hivatalos értékrend feudális ízű merevségét a rendszer a civilizatórikus vívmányok befogadásával és hivalkodó felvállalásával igyekezett rugalmassá tenni; politikai avittságát a technikai korszerűsítéssel oldani. A kiegyezéses rendszer politikailag érzé-

keny világában belső önellentmondásoktól sem mentesen felvállalni a történelmi állam identitását és az identitást szubordinatív elemmé tevő monarchikus létet — nem kis feladatot jelentett. Érzékeny egyensúlyának árát kettősen is meg kellett fizetni: egyrészt a nemzetiségekkel szemben, akiknek jogos igényeit a rendszer nem tudta kielégíteni, s így az ő nacionalizmusuk számára lehetetlenné tette a magyarsággal való koegzisztencia lehetőségét, csak a területi elszakadás és a felfokozott magyarellenes nemzeti magatartás útját hagyva nyitva számunkra. A politikai rendszer kizárta, hogy érdekelve legyenek a magyar állam fenntartásában. Másrészt az úr és az úri magatartás hegemóniája a polgári fejlődés olyan anomáliáit idézte elő, illetve tükrözte, amelyek társadalmi fejlődésünk feudális tehertételeinek felszámolása helyett a masszív adottságok rendszerének kialakulása irányába hatottak. A magyar gazdasági élet úgy tudott kapitalizálódni, hogy nem robbantotta fel a feudális zárórétег hegemóniáját.

A Millennium csillogása az utókor fényében talmi, amennyiben komolyan vesszük az akkori hivatalos értékeket. Kétségtelen azonban, hogy sok vonatkozásban tükrözte azt a gazdasági haladást, amelyet a kapitalizálódó Magyarország elért. Mint minden gondosan megrendezett politikai kirakat természetellenes cifraságaival élesen kidomborította — s ez volt elsődleges célja — egy rendszer minden felvállalt értékét.

A Parlament épületének grandiozitása a külsőségek erejével ellensúlyozta a magyar történelem legerőszakosabb választásainak kikényszerítetten elsöprő kormánypártiságát éppen úgy, mint magának a parlamentarizmusnak korlátozott politikai erejét. Ez utóbbi bizonyítékát nemcsak az abszolutizmus meglevő elemei bizonyítják, hanem az 1905—06-ban bekövetkező események, amikor is a parlamenti többségtől függetlenül, annak ellenére kormányozzák az országot.

No és a legfontosabb politikai szimbólum, maga az uralkodó! A megkérdőjelezhetetlen tiszteletteljes hódolat, amelybe egyszerre fér bele a „nemzet atyja" kép és a király stupid, semmitmondó kijelentéseinek szóló áhítattal teli figyelem. Az uralkodó alakjának szürkeségét a ceremóniák pompás világa sem tudta feloldani.

Tarr László sok mindent felvillant a figyelmes olvasó számára. Érzi, hogy ha kizárólagos utat enged a lojalitásból csöpögő beszédek, beszámolók áhítatos hangjának, akkor a Millennium hamis fényét vetíti a ma embere elé, a hajdan volt világ önmagáról festett képét — annak belső értékeivel — mint a kor egyetlen „igaz" arcát mutatja be. Ezért „oldja" a forrásanyagot a kor feszültségeket hordozó dokumentumainak bemutatásával. Elsősorban a nemzetiségi kérdés, illetve a korabeli munkásmozgalom megnyilvánulásaiból ad ízelítőt, ha nem is mindig a legszerencsésebb módon. Hasznosnak tűnik igyekezete, hogy a kor gazdasági fejlődéséről és társadalmáról beszámoljon, ezek a részek azonban olyan mértékben elnagyoltak és hiányosak, hogy tárgyukról valójában nem sokat mondanak. A kötetnek körülbelül háromnegyedét közvetlenül a Millennium hivatalos tényét reprezentáló szemelvények teszik ki feldúsítva a kor zaftos pletykáival, amelyeknek van némi mentalitástörténeti értékük, de inkább a köteten belül a kuriozitás, a „finom csemege" szerepe jut nekik. A kritikai élt némileg erősíthetnék a forrásszemelvények közé írott összekötő szövegek, de ezek inkább a ködösítést, a korszak lényegének nem teljes értékű ismeretét tükrözik. Naivitásuk sokszor egyenesen bosszantó. Így például a nemzetiségi problémát bevezető mondatok között olvashatjuk: „A millenniumi korszak egyik talányos [! G. A.] kérdése, hogy az ország politikai és mindennapi életében miért nem részesítették a nemzetiségek problémáját olyan figyelemben és gondoskodásban, amilyen létfontosságánál fogva kétségkívül megillette." (300) A korszak öndicséretét megíró Beksics Gusztáv erről szóló álláspontját „tragikomikusnak" minősíti, pedig ezzel a jelzővel — ha következetes akarna lenni — ugyanígy magát a Millenniumot is felruházhatná.

Egészében véve sokkal többet tudunk meg a részletekről, mint az egészről. A szerelmi botrányoktól a bűnügyeken és a bálokon át a kiállításokig felvillan a Millennium panorámája, de inkább mozaikszerűen, mint képpé összeállón. Nem sokat tudunk meg a korszak emberének mindennapi életéről, noha a sajtóanyagot bőven felhasználó összeállító bizonnyal szépszámú apróhirdetést is átnézett, amelyek — a kötet stílusának sérelme nélkül — sokat elárulhattak volna az apró-cseprő gondokról. A magyar társadalom óriási többségét kitevő parasztságról szinte semmit sem tudunk meg azon a tendenciózus képen kívül, amit a nagy kiállítás gazda figurájáról festenek.

A kötetet a kedélyesen csordogáló lét hangulata hatja át, s legfeljebb egy-egy botrány az, amely patriarchális légkörét megzavarja.

Az ezredév akaratlanul is az értékorientált nosztalgiaigény hamis értékekkel való kielégítését segíti elő. Egy történelmileg illuzórikusnak bizonyult értékstruktúra megnyilvánulásait hozza életkö-

zelbe; a „nem is olyan rossz világ volt az" hangulatát ébresztgeti. Mindazok az értékek, amelyek a Millenniumot éltették, történelmünk addig soha nem látott katasztrófájába torkollottak: a magyarság nemzeti tragédiájává tették a dualista rendszer létéből és véres halálából következő békét. Nem lehetünk hát elnézőek a magyar társadalom demokratikus fejlődésének ellenalternatívájaként létrejött dualista Magyarország hivatalos értékeivel szemben. Annál is inkább, mert van egy olyan fegyver, amely egy bukásra ítélt világ felvállalt értékeit kivont szablya nélkül tudja megkérdőjelezni: az irónia. Ez az, amit a leginkább hiányolok a kötetből. Ha Tarr élne ezzel az eszközzel, a tragikomédia tragikus és komikus oldalát egyaránt érzékeltethetné. Idézőjelbe tehetné, és ezzel az olvasó megítélésére is bízva megkérdőjelezhetné a puffogó frázisokat, s a „boldog békeidők" múlékony dicsőségére emlékeztethetne.

Nosztalgia és kritika ellentétének feloldása az iróniában: ez az, ami módszerében talán lehetővé teheti számunkra a múlt tudálékosságtól mentes megismertetését a jelen emberével; az öntömjénezés és az önostorozás helyett önkritikára is inspiráló, egy kor zamatát és hangulatát is magába foglaló vizsgálódás kialakítását.

Gerő András

Juan M. Lope Blanch: Investigaciones sobre dialectología mexicana

México, 1979, Universidad Nacional Autónoma de México, 206 l.
(Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica. 8.)

Az Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) sokrétű kiadói tevékenységének igen hasznos formája egy-egy szerző azonos témáról szóló, de nehezen hozzáférhető cikkeinek, tanulmányainak, kongresszusi előadásainak stb. publikálása önálló kötetben. Az UNAM kiadásában látott napvilágot például a román Marius Sala *Estudios sobre el judeoespañol de Bucarest* című könyve is (México, 1970; ismertetését l. FK, 1975, 3. szám).

Az UNAM spanyol nyelvészeti kutatásokkal foglalkozó intézete, a Centro de Lingüística Hispánica adta ki korábban az ismert mexikói nyelvész professzor, Juan M. Lope Blanch *Estudios sobre el español de México* című cikkgyűjteményét (México, 1972), amely a nahua (náhuatl) nyelvnek a spanyolra gyakorolt hatását elemzi. Nemrégiben a Centro de Lingüística kiadványainak 8. köteteként megjelent Juan M. Lope Blanch legújabb, a mexikói nyelvjáráskutatások eredményeit bemutató könyve. Az *Investigaciones sobre dialectología mexicana* központi témája a mexikói nyelvjárásokban megfigyelhető jelentős hangtani, nyelvtani és szókincsbeli polimorfizmus. A kérdést tárgyaló tíz rövidebb cikk és egy hosszabb tanulmány túlnyomó része eredetileg 1971 és 1977 között látott napvilágot. (Egyetlen cikk származik 1958-ból.)

Az *Investigaciones*ben megjelent írások java része azoknak a nyelvjárási kutatásoknak az eredményeit dolgozza fel, amelyeket a szerző és munkatársai 1967 óta a Seminario de Dialectología del Colegio de México részére végeznek. A *Proyecto de delimitación de las zonas dialectales de México* néven ismert felmérés célja az volt, hogy megállapítsák, hány nyelvjárási területre osztható a mai mexikói spanyol nyelv. Mint azt az *En torno al polimorfismo* (A polimorfizmusról, 7—16) című, bevezető jellegű cikkben olvashatjuk, e munka egyik legfőbb tanulsága az volt, hogy a mexikói nyelvjárásokra igen jellemző a hangtani, nyelvtani és szókincsbeli *polimorfizmus:* egy nyelvjáráson belül vagy egy egyén nyelvi rendszerében ugyanazt a funkciót két vagy több nyelvi (fonetikai, morfoszintaktikai vagy lexikális) forma tölti be. A kötet első két cikke e jelenséget mutatja be. A szerző részletesebben csak a hangtani és lexikális polimorfizmus különböző megjelenési formáival foglalkozik: a nyelvtani polimorfizmusról — vázlatosan — csupán az *Algunos usos de indicativo por subjuntivo en oraciones subordinadas* (Kijelentő mód használata felszólító mód helyett bizonyos alárendelt mondatokban, 55—58) című, eredetileg 1958-ban publikált rövid írás szól. A hangtani polimorfizmus kérdésével három cikk foglalozik. Az *Algunos casos de polimorfismo fonético en México* (A hangtani polimorfizmus néhány esete Mexikóban, 17—33) a mexikói spanyolban legtöbb változatban megjelenő négy mássalhangzófonéma a |č|, a szóvégi |r|, a |y| és az |f| egyes realizációit dokumentálja három délkelet-mexikói állam (Tabasco, Campeche, Yucatán) nyelvjárásában. A vizsgálatok egyik legmeglepőbb felfedezése az, hogy a szóvégi |r|-nek kakuminális változata is él az említett területeken. Ezt az érdekes jelenséget

elemzi részletesebben az *Un caso de posible influencia maya en el español mexicano* (A maja hatás egyik lehetséges esete a mexikói spanyolban, 41—53) című cikk, amely — mint arra maga a cím is utal — a Yucatán-félsziget napjainkban is kétnyelvű (spanyol és maja) államainak nyelvjárásában felfedezett jellegzetes vonást, a szóvégi |r| kakuminális ejtését a maja nyelv hatásának tulajdonítja.

A mexikói nyelvjárások továbbá jellemző vonása a hangsúlytalan, de különösen a szóvégi hangsúlytalan *-e* és *-o* gyakori zárása: |ẹ| |ẽ| |i|, illetve |ọ| |õ| |u|-ként való ejtése. Erről a *Sobre el tratamiento de -e, -o finales en el español de México* (A szóvégi -e, -o viselkedése a mexikói spanyolban, 35—40) című cikkben olvashatunk. Juan M. Lope Blanch statisztikai adatokkal bizonyítja (lásd a 40. lap összefoglaló táblázatát), hogy az eddigi feltételezésektől eltérően a szóvégi *-e, -o* zárása — legalábbis a mexikói spanyolban — nemcsak a palatális, hanem egyéb mássalhangzók után is gyakori. A 800 vizsgált esetből 288 esetben palatális, 232-ben dentális, 157-ben veláris, 44-ben labiális mássalhangzók után, 81 esetben pedig más kombinációk után került sor az említett két magánhangzó zártabb ejtésére.

A szókincs területén megfigyelhető polimorfizmus eseteivel két, egymáshoz kapcsolódó írás foglalkozik: a *Léxico de la zona maya en el marco de la dialectología mexicana* (A maja terület szókincse a mexikói nyelvjárások rendszerében, 59—132) című terjedelmes tanulmány, amely 24 — különböző indián nyelvekből, illetve az indián nyelvekből és a spanyolból származó — egymással versengő szó használatát vizsgálja a mexikói nyelvjárásokban. A részletes, 25 térképpel illusztrált elemzés alapján a szerző fontos megállapításokat tesz a mexikói nyelvjárások felosztásával kapcsolatban. A korábbiakban, a hangtani polimorfizmus kapcsán ismertetett jegyeket is figyelembe véve rámutat, hogy egyrészt Yucatán állam nyelvjárása világosan elkülönül az ország többi részének dialektusától, másrészt hogy — Pedro Henríquez Ureña felosztásától eltérően — a campechei nyelvi norma nem Veracruz, hanem Yucatán államával rokon, Tabasco állam nyelvjárása pedig világos átmenetet jelent a „maja színezetű" yucateco-campechano és a „karib" színezetű veracruzi dialektus között. A szerző a cikkében nem dolgozta fel az összes szót, amelyre a felmérés kiterjedt, de valamennyit figyelembe véve közöl térképet arról a 17 nyelvjárásról, amelyek szerinte a mai mexikói spanyol nyelvben több-kevesebb határozottsággal elkülönülnek egymástól (l. a 26-os térképet a 122. oldalon). A fent ismertetett tanulmány megállapításait támasztja alá további évekkel a *'Leporino': Sobre geografía lingüística de México* ('Nyúlszájú': a mexikói nyelvföldrajzról, 133—145), amely a különböző mexikói nyelvjárásokban a címben megadott értelemben előforduló szavakat a korábbiaknál is részletesebben dokumentálja, de amely cikk egyébként az előző tanulmány szerves részét is képezhetné.

A kötet fennmaradó írásai, amelyek szintén lexikális kérdésekkel foglalkoznak, s számos vonatkozásban kapcsolódnak a polimorfizmus jelenségéhez, egy másik jelentős kutatás eredményeit teszik közzé. A *Proyecto de estudio de la norma lingüística culta de los principales ciudades de Iberoamérica y de la Península Ibérica* néven ismert nemzetközi felmérés Bogotá, Buenos Aires, Caracas, Havanna, Lima, Madrid, Mexikó, San Juan de Puerto Rico és Santiago de Chile művelt társadalmi rétegei nyelvi normájának jellegzetességeit vizsgálja. (A továbbiakban arra számítanak, hogy Brazília is bekapcsolódik a kutatásokba.)

Az *Indigenismos americanos en la norma lingüística culta de México* (Indián nyelvi elemek Mexikó művelt nyelvi normájában, 147—160) című cikk jellemzi 48 különböző lexémát képviselő 55 náhuatl eredetű, valamint 26 lexémának megfelelő 31 — különböző más indián nyelvből származó — szó előfordulását a főváros művelt társadalmi rétegeinek nyelvében, és utal az egymással versengő (indián, ill. spanyol) formák használatának jellegzetességére is.

Az *Anglicismos en la norma lingüística culta de México* (Anglicizmusok Mexikó művelt nyelvi normájában, 183—192) című cikk a végzett felmérések alapján felsorolja a mexikói spanyolban a) általánosan, b) nagyon gyakran, c) közepesen gyakran, d) ritkán és e) elvétve használt anglicizmusokat (összesen 155 lexémának megfelelő 170 szót), és megállapítja, hogy a látszólag nyilvánvaló feltételezések ellenére a mexikói spanyolban sincs jóval több anglicizmus, mint az Egyesült Államoktól földrajzilag, történelmileg, gazdaságilag messze eső spanyol nyelvű országokban.

Az ismertetés végére hagytunk két, részben nyelvtörténeti vonatkozású, de szintén lexikális kérdésekkel foglalkozó cikket. Az *Antillanismos en la Nueva España* (Antillanizmusok Új-Spanyolországban [a mai Mexikóban], 161—169) című írás egy a spanyol nyelv újvilágbeli fejlődése történetéből jól ismert jelenséget illusztrál XVI—XVII. századi mexikói dokumentumok és irodalmi művek segítségével. Felsorol 70 olyan, az Antillák nyelveiből származó szót (antillanizmust), amelyet a spanyol hódítók terjesztettek el a később felfedezett területeken, s amely később a spanyol nyelv lexikális

rendszerének szerves része lett. Ezek az antillanizmusok a helyi indián nyelvek (Mexikóban a náhuatl) megfelelő szavait is kiszorították.

Az előző témához kapcsolódik, de a megállapításait a mai nyelvre is kiterjeszti a *Léxico marítimo en México: indigenismos e hispanismos* (A tengerrel kapcsolatos szókincs Mexikóban: indián és spanyol eredetű szavak, 171–181) című cikk, amely bemutatja, hogy a tengerrel kapcsolatos szavak (s főleg a halak elnevezései) javarészt spanyol eredetűek, mivel a hódítók az újvilágban az ismeretlen állatoknak az Európában ismeretes hasonló fajták nevét adták. Az amerikai indián nyelvek közül – az előbb ismertetett okokból – csupán az Antillákon beszélt nyelvek járultak hozzá a spanyol tengeri szókincs gazdagításához.

Juan M. Lope Blanch *Investigaciones sobre dialectología mexicana* című könyve igen gondosan dokumentált, számos kitűnő térképpel illusztrált, világos felépítésű mű, amely eddigi ismereteinket több vonatkozásban is kiegészíti, helyenként pedig jelentősen módosítja. Néhány ügyes összekötő mondat és a jól megválasztott tematikai vezérfonal segítségével a szerzőnek sikerült szoros egységbe fognia cikkeit, s így a kötet jellegéből eredő, elkerülhetetlen átfedések egyáltalán nem hatnak zavarólag.

Az *Investigaciones* . . . egyik legnagyobb érdeme, hogy bár egy tapodtat sem enged a tudományosság igényéből, képes közérthető, helyenként kifejezetten izgalmas módon beszámolni a Mexikóban folyó két jelentős nyelvészeti kutatásról. Nagy érdeklődéssel várjuk tehát Juan M. Lope Blanch professzor és munkatársai további munkásságának eredményeit.

Morvay Károly

Újabb Valéry-tanulmányok

Recherches sur "La Jeune Parque". Paris, 1977, Revue des Lettres Modernes, 198 l.
Approche du "Système". Paris, 1979, Revue des Lettres Modernes, 221 l.
(Série Paul Valéry. 2–3.)

Valéry életműve iránt évek óta nem csökken az érdeklődés, s Franciaországon kívül számos más országban is folyik jelentős Valéry-kutatás, így például az Egyesült Államokban, Olaszországban, az NSzK-ban és Japánban. Ezt a rendkívül szétágazó kutatómunkát kívánja – legalábbis részben – összefogni, illetve a velük kapcsolatos információkat tárolni és közvetíteni a Centre d'Études Valéryennes, amely Huguette Laurenti professzor vezetésével a montpellier-i egyetemen működik. Negyedévenként megjelenő *Bulletin*jük rendszeresen tájékoztat munkájukról, a Franciaországban és külföldön folyó kutatásokról, készülő disszertációkról, a legfrissebb szakirodalomról, közli a Centre belső munkatársai, illetve a világ minden részéből meghívott kutatók előadásait s a hozzájuk kapcsolódó viták anyagát. A legutóbbi, 1980. januári számban például az 1978-ban elhunyt belga Valéry-kutató, Emilie Noulet munkásságát értékelik, tanulmányt olvashatunk Paule Plouvier tollából Valéry és a szürrealisták álomfelfogásáról, vitát Valéry prózavers-koncepciójáról. A színvonalas s amellett gazdag információs anyaggal rendelkező kiadvány nélkülözhetetlen mindazok számára, akik figyelemmel akarják kísérni a Valéry-kutatás helyzetét.

Ugyancsak Huguette Laurenti szerkesztésében jelenik meg a *Revue des Lettres Modernes* Valéry-sorozata is, mely a montpellier-i kutatóközpont évente megrendezésre kerülő szemináriumainak anyagát adja közre, függelékében pedig az adott év teljességre törekvő bibliográfiáját olvashatjuk. A legutóbbi két szám jól példázza a montpellier-iek kitűnő módszerét, a csoportmunkát, mely a sokoldalú és többszempontú megközelítések folytán többnyire figyelemre méltó eredményekre jut.

Az 1977-es kötet a *Jeune Parque*-ról rendezett munkaszeminárium anyagát közli, melynek során a résztvevők e sokat vitatott költemény kapcsolatát vizsgálták az életmű egészével mind gondolati, mind pedig poétikai síkon. Figyelemre méltó Nicole Celeyrette-Pietri tanulmánya, amely a vers halálproblematikáját szembesíti a vázlatokból, töredékekből s más művekből kibontakozó halálképpel. Judith Robinson, az egyik legismertebb Valéry-kutató, a *Cahiers* Pléiade-kiadásának szerkesztője, a párka belső vívódásaiban mindenekelőtt a serdülőkor szorongásainak kifejeződését látja, s úgy véli, hogy a mű rendkívül sokrétű jelentése ebből a szempontból, vagyis az ébredő test és lélek önmagával s a világgal kapcsolatos kérdésfeltevésein át ragadható meg a legjobban. Daniel Moutote a költői nyelv síkján elemzi a remény és a reménytelenség küzdelmét, Louise Cazeault filozófiai

megközelítést alkalmaz, Florence de Lussy pedig tematikus vizsgálatot végez. Serge Bourjea a Valérynél oly gyakori „örök visszatérés" egyszerre metafizikus és fiziológiai problémáját elemzi, Huguette Laurenti pedig — elsősorban a naplójegyzetek alapján — a vers genezisét világítja meg. Laurenti megállapítja, hogy a költemény személyes kontextusát nem is annyira az élményanyagban kell keresnünk, hanem az intellektus szférájában, a szerző filozófiai-poétikai töprengéseiben: *a vers rendjével* kívánta visszaadni saját „belső rendetlenségét". A feljegyzések természete s maga a költemény a formátlanság visszautasítását, a klasszikus kultúra felé való orientálódást illusztrálja. Végezetül, az előzőekkel szoros összefüggésben, a tanulmány írója felvázolja a mű érzelmi-erotikus és rejtett történelmi vonatkozásait is.

A *Jeune Parque* nem tartozik a „könnyű" versek közé, Valéry életművének talán legproblematikusabb, legvitatottabb, legtöbbet kommentált darabja. Bár eddig is születtek kitűnő elemzések, gondoljunk csak Octave Nadal, Maurice Bémol vagy H. Köhler tanulmányira, mégis úgy véljük, hogy ezek az egyéni olvasatok ilyen vers esetében csak ritkán lehetnek kielégítőek, s így a *Jeune Parque* külön szakirodalmában jelentős helyet foglal el e csoportmunka eredménye, mivel az előadásokból, illetve a vitákból a költemény sokoldalú, árnyalt elemzése bomlik ki.

A másik kötet is egy kutatói szeminárium anyagát adja közre, melynek témája Valéry „rendszerének", illetve a gondolkodás mechanizmusára vagy inkább az emberi lény „összeműködésére" vonatkozó feljegyzéseinek vizsgálata volt. Mivel szinte az egész életmű ebbe a gondolatkörbe ágyazódik bele, a témaválasztás különösen indokolt. Már 1892-től találunk erre vonatkozó feljegyzéseket, melyek eredeti indíttatása egy érzelmi konfliktusban keresendő: eleinte, mintegy önvédelemből, saját érzelmi problémáit kívánta racionális eszközökkel, a „szellem hatalmával" megoldani. Ennek érdekében mindenekelőtt a gondolkodás, a megismerés folyamatát s annak törvényeit kívánta feltárni és meghatározni. Előbb, tehát önmaga számára, később már általános igénnyel is globális, szintetikus rendszert, majd módszert kívánt volna felvázolni, kialakítani, olyat, amely a szellem egész működésére vonatkozna. Gyakran használt rövidítése, a CEM (Corps, Esprit, Monde — Test, Szellem, Világ) kutatásai komplex voltát jelzi, s erre utal egyik feljegyzése is: „L'esprit est un moment de la réponse du corps au monde" (*Cahiers*, VIII, 153). E bonyolult működést megjelenítendő Valéry gyakran folyamodott különböző tudományos modellekhez: biológiai, matematikai és fizikai modellekhez. Ily módon Valéry egyike azoknak, akik a legsokoldalúbban tudták megvilágítani az emberi lét paradoxonát, azt, hogy bár látszólag határtalanul sok potenciális képességgel és lehetőséggel rendelkezünk, naponta ütközünk olyan korlátokba, melyek megakadályoznak bennünket abban, hogy túljussunk bizonyos pontokon. Az ilyen korlátok közül Valéryt elsősorban a szellem instabil volta, a feledékenység, a gondolkodás egyidejűségében való korlátozottsága, valamint a különböző értelmi és érzelmi funkciók összeegyeztethetetlensége foglalkoztatta.

Mindezek a kísérletei azonban töredékes formában maradtak, egységes rendszert nem sikerült kidolgoznia, vagy talán nem is állt szándékában: „Rendszerem a rendszer hiánya" — írja a harmincas évek elején. Inkább lehetőségeket vázolt, problémákat vetett föl, így a mostani kutatások célja, állapítja meg bevezető előadásában Judith Robinson, főként az, hogy kiválassza mindazt, ami érvényes és helytálló, s tovább folytatja Valéry elmélkedéseit.

A téma jellege eleve újfajta együttműködést kívánt: a szeminárium résztvevői között nemcsak irodalmárokat és nyelvészeket találunk, hanem orvost, biológust, matematikust és filozófust is, akik mind a maguk tudományos szempontjából tették mérlegre Valéry rendszerét. Elemzésük során Valéry „szellemi kalandjának" számos vonatkozása került új megvilágításba, ezek a vizsgálódások azonban inkább csak megközelítési kísérletek, s így — az előző kötettel ellentétben — nem is állnak össze egységes képpé, inkább csak a kutatás első állomásának tekintendők. Mint ahogyan ezen a területen Valéry is főként csak keresett és nem talált, ez a kötet is tájékozódás stádiumát illusztrálja. A vita során megállapodtak a résztvevők abban, hogy a későbbiekben elsősorban a Valéry által fölvetett működéselmélet összetevőinek elemzését lesz célszerű folytatni, illetve a különböző modellek belső koherenciáját kell vizsgálni matematikusok, fizikusok és biológusok bevonásával. A *Cahiers* ilyen irányú földolgozása — a lehető legszélesebb interdiszciplináris keretek között — tulajdonképpen a Valéry-kutatás legaktuálisabb feladata, eredményei nemcsak az életmű értelmezéséhez szolgáltatnának újabb adalékokat, hanem századunk egyik fontos szellemi irányzatának megértéséhez is, s amellett valószínűleg az irodalomtudomány számára sem volnának haszontalanok.

Szabó Anna

SOMMAIRE

Études

Ágnes Gereben: Contributions à la sémantique des traits caractéristiques du récit cyclique . . . 409
Éva Martonyi: L'idéal de beauté du jeune Balzac 422
Péter Egri: Réception et interprétation (Strindberg: *Spöksonaten*) 439
Kálmán Szabó: Zorbas, le nouveau modèle de l'homme non aliéné 454

Communications

László Scholz: Alejo Carpentier (1904–1980) 467
István Fried: Aux sources d'un romantisme de la "Puszta" (Les poèmes de J. N. Vogl sur les Hongrois) 470
Zsuzsa Zöldhelyi: Nouvelle contribution à la réception de Tolstoï en Hongrie (Ottó Waldapfel et Tolstoï) 479
Gianpiero Cavaglià: György Lukács, Béla Balázs et la poétique du métadrame 486
José Ignacio López Soria: Remarques à l'article de Gianpiero Cavaglià 493
Károly Morvay: La situation actuelle du catalan et la sociolinguistique catalane 495

Revue

Une nouvelle revue de théorie littéraire – Poetics Today *(Vilmos Voigt)* 499
Harai Golomb: Enjambement in Poetry. Language and Verse in Interaction *(Vilmos Voigt)* . . . 499
Festschrift Karl Mollay zum 65. Geburtstag *(István Solti)* 500
La nouvelle australienne *(Sándor Rot)* 501
Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában *(Olga G. Lábos)* 503
П. Р. Заборов: Русская литература и Вольтер *(István Fenyvesi)* 506
Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa *(Borbála H. Lukács)* 508
Az ezredév *(András Gerő)* 509
Juan M. Lope Blanch: Investigaciones sobre dialectología mexicana *(Károly Morvay)* 512
Nouvelles études sur Valéry *(Anna Szabó)* 514

СОДЕРЖАНИЕ

Статьи

Агнеш Геребен: К вопросу о семантике жанровых признаков цикла рассказов 409
Ева Мартони: Идеал прекрасного у раннего Бальзака 422
Петер Эгри: Восприятие и анализ произведения (*Соната призраков* Стриндберга) 439
Кальман Сабо: Зорбас—новая модель неотчужденного человека 454

Сообщения

Ласло Шольц: Алехо Карпентиер (1904—1980) 467
Иштван Фрид: У истоков романтики степей (стихи И. Н. фогля о венграх) 470
Жужа Зёльдхейи: Новые данные о восприятии Л. Толстого в Венгрии (Отто Вальдапфель и Л. Толстой) 479
Джанпьеро Кавалья: Дьёрдь Лукач, Бела Балаж и поэтика метадрамы 486
Хосе Игнасио Лопес Сориа: Несколько заметок к статье Джанпьеро Кавальи 493
Карой Морваи: Современное состояние каталанского языка и каталанская социолингвистика 495

Обзоры

Новый литературно-теоретический журнал — Poetics Today *(Вильмош Фокт)* 499
Harai Golomb: Enjambement in Poetry. Language and Verse in Interaction *(Вильмош Фокт)* 499
Festschrift Karl Mollay zum 65. Geburtstag *(Иштван Шольти)* 500
Австралийская новелла *(Шандор Рот)* 501
Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában *(Ольга Г. Лабош)* 503
П. Р. Заборов: Русская литература и Вольтер *(Иштван Феньвеши)* 506
Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa *(Борбала Х. Лукач)* 508
Az ezredév *(Андраш Герё)* 509
Juan M. Lope Blanch: Investigaciones sobre dialectología mexicana *(Карой Морваи)* 512
Новые статьи о Валери *(Анна Саво)* 514

A kiadásért felel az Akadémiai Kiadó igazgatója
Műszaki szerkesztő: Marton Andor
A kézirat nyomdába érkezett: 1980. VII. 18. — Terjedelem: 9,8 (A/5) ív
80.8550 Akadémiai Nyomda, Budapest — Felelős vezető: Bernát György

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA IRODALOMTUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK **műhelyfolyóirata a**

LITERATURA

Az élő, 20. századi modern magyar irodalom jelenségeit, elméleti és esztétikai problémáit világítja meg áttekintő tanulmányok, összefoglaló jellegű cikkek és műelemzések közreadásával.

Főszerkesztő *Sőtér István*
Szerkesztő *Béládi Miklós*

Megjelenik évente 4 füzet • Évi előfizetési díja 68,– Ft

Akadémiai Kiadó, Budapest

A Magyar Tudományos Akadémia Filozófiai és Történettudományi Osztályának Közleményei

Szerkeszti MÁTRAI LÁSZLÓ

Elsősorban az Osztályhoz tartozó tudományterületek és a társadalomtudományok interdiszciplináris kapcsolataiból fakadó, ezek eredményeit összefoglaló értekezések, ismertetések, az Osztályon, illetve bizottságaiban elhangzott előadások, székfoglalók, módszertani cikkek, disszertációs viták, külföldi tanulmányutakról készült beszámolók, a fontosabb könyvekről szóló recenziók jelennek meg benne.

Megjelenik évente 1 kötet 3 füzetben
Évi előfizetési díja 60,– Ft

Akadémiai Kiadó, Budapest

TARTALOM

Tanulmányok

Gereben Ágnes: Az elbeszélésciklus műfaji jegyeinek szemantikájához 409
Martonyi Éva: Az ifjú Balzac szépségeszménye 422
Egri Péter: Befogadás és műelemzés (Strindberg: *Kísértetszonáta)* 439
Szabó Kálmán: Zorbász, az el nem idegenedett ember új modellje 454

Közlemények

Scholz László: Alejo Carpentier (1904—1980) 467
Fried István: A puszta-romantika bölcsőjénél (J. N. Vogl versei a magyarokról) 470
Zöldhelyi Zsuzsa: Új adalék Tolsztoj magyarországi fogadtatásának történetéhez (Waldapfel Ottó és Tolsztoj) 479
Gianpiero Cavaglià: Lukács György, Balázs Béla és a metadráma poétikája 486
José Ignacio López Soria: Megjegyzések Gianpiero Cavaglià cikkéhez 493
Morvay Károly: A katalán nyelv helyzete napjainkban és a katalán szociolingvisztika ... 495

Szemle

Új irodalomelméleti folyóirat — Poetics Today *(Voigt Vilmos)* 499
Harai Golomb: Enjambement in Poetry. Language and Verse in Interaction *(Voigt Vilmos)* 499
Festschrift Karl Mollay zum 65. Geburtstag *(Solti István)* 500
Az ausztrál novella *(Rot Sándor)* 501
Tarnóc Márton: Erdély művelődése Bethlen Gábor és a két Rákóczi György korában *(G. Lábos Olga)* 503
П. Р. Заборов: Русская литература и Вольтер *(Fenyvesi István)* 506
Zöldhelyi Zsuzsa: Turgenyev világa *(H. Lukács Borbála)* 508
Az ezredév *(Gerő András)* 509
Juan M. Lope Blanch: Investigaciones sobre dialectología mexicana *(Morvay Károly)* 512
Újabb Valéry-tanulmányok *(Szabó Anna)* 514

Ára: 16,– Ft
Előfizetési ára egy évre: 64,– Ft

INDEX: 25.287
ISSN 0015–1785